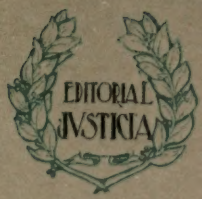
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01097680 1

PQ
8519
S4Z67

872

ROBERTO F. GIUSTI



Florencio SANCHEZ

SU VIDA Y SU OBRA

AGENCIA SUD-AMERICANA DE LIBROS
BUENOS AIRES
1920

ROBERTO F. GIUSTÍ

Florencio SANCHEZ

SU VIDA Y SU OBRA

AGENCIA SUD-AMERICANA DE LIBROS
BUENOS AIRES
1920

LIBRARY
OCT 28 1975
UNIVERSITY OF TORONTO

PQ
8519
S4Z67

PRÓLOGO

De este ensayo sobre el teatro de Florencio Sánchez he de permitirme recomendar al lector la parte biográfica, contenida en el segundo capítulo. Por primera vez se cuenta en éste, completa, la vida de Sánchez, pues hasta ahora no teníamos sobre ella sino noticias fragmentarias y generalmente anecdóticas. Mi tarea ha sido larga, pesada y difícil, y los resultados no siempre han correspondido a los esfuerzos. Fuí amigo de Sánchez en los últimos años de su existencia; he puesto a contribución los recuerdos de sus allegados, íntimos, amigos, compañeros; he hojeado montañas de diarios y revistas; no he ahorrado esfuerzo por conocer los datos más insignificantes —, y como fruto de mis pacientes pesquisas en Buenos Aires, Montevideo, Rosario y La Plata, ofrezco al lector las pocas páginas que siguen. Ciertamente, hay en ellas lagunas, y posiblemente uno que otro error de detalle o cronológico. Son defectos insalvables. Vida en gran parte oscura, desordenada y errabunda, la de Sánchez, que ha dejado tras sí sólo unas pocas cartas, ni siquiera siempre fechadas, su reconstrucción queda confiada casi por entero a la memoria insegura de los parientes y amigos. ¡Base demasia-

do frágil para la historia! Del análisis y comparación de los testimonios más dignos de crédito no he sacado muchas veces sino incertidumbre y desaliento. Todos confunden, quièn más, quién menos, lugares, fechas, circunstancias; todos se equivocan; todos se contradicen, hasta consigo mismos! Lo que ofrezco ha sido cuidadosamente cernido; pero no aseguro que en él no se hayan deslizado algunos errores. Espero que quienes estén en condiciones de rectificar esos errores, querrán suministrarme los documentos precisos que me permitan ulteriormente completar o corregir este trabajo. Por mi parte, para orientar a los futuros biógrafos de Sánchez, he dejado constancia en las notas, de cuáles han sido los principales hilos por que me he guiado. Digo los principales, pues raramente he podido aceptar un sòlo testimonio al pie de la letra, resultando mi información en la mayoría de los casos, de una rigurosa crítica y cotejo de testimonios diversos.

No he inventado; he buscado la verdad. He usado con mucha parsimonia del elemento legendario y anecdótico, el cual ya ha florecido lujuriosamente sobre la tumba de Sánchez. He juzgado que me incumbía revivir, tal como le conocimos, de carne y hueso, al genial amigo que todos amamos y admiramos; no, reeditar, deformado y aumentado, un ente de fantasía.

R. G.

ORIGENES DEL TEATRO RIOPLATENSE

A fin de que se comprenda debidamente el lugar que ocupa Florencio Sánchez en la historia de nuestro teatro, reseñaré la historia de éste, desde que apareció como natural expresión artística de un pueblo que ha llegado a poseer la conciencia de su vida, de sus costumbres, sentimientos y problemas. Toda es historia contemporánea.

No entra en mi propósito catalogar las representaciones escénicas en el Río de la Plata, desde el siglo XVIII hasta la fecha, o enumerar los autores que, nacidos en esta tierra, escribieron para el teatro, en la época colonial o en la independiente. Aquéllas fueron manifestaciones literarias aisladas, estériles, sin resonancia social y ya muertas; "nuestro" teatro es cosa viva y fecunda, nacida al calor popular, institución históricamente continua y completa en sus elementos.

He adoptado para nuestro teatro con absoluta propiedad, el nombre de "ríoplatense". Es el que

mejor le conviene, pues, como se verá, han sido hasta ahora comunes el origen y la naturaleza de la producción dramática, en ambos países del Plata. Hago mías a este respecto las siguientes palabras que trae don Vicente Rossi en su interesante monografía intitulada *Teatro Nacional Rioplatense,* llena de valiosas y curiosas noticias: "Existe un vínculo, un poderoso vínculo rioplatense, que hace uno solo de los pueblos Uruguayo y Argentino, porque se manifiesta en todos los actos de su historia, de sus hogares, de sus costumbres, de sus artes, y los confunde insensiblemente, trabajando y pensando en común. El Teatro es uno de los más elocuentes". (1)

Recogeré en un solo haz los principales hilos de esta historia contemporánea; haré a un lado notas y aclaraciones; intento una reseña de conjunto, sintética, que no existe, y no un estudio detallado, cuyos elementos, aunque todavía dispersos o fragmentarios, abundan en libros y periódicos.

Es cosa averiguada que el actual teatro rioplatense nació en la pista de un circo, al amparo que le dió una compañía de acróbatas trashumantes;

---

(1) Vicente Rossi: **Teatro Nacional Rioplatense: contribución a su análisis y a su historia.** Córdoba 1910. Ultimo capítulo: "El vínculo rioplatense". Corrobora este aserto mío, ya publicado hace algunos años, **La Nación** del 4 de Enero de este año, en una nota sobre el dramaturgo Ismael Cortinas: "Cultiva entre las disciplinas literarias aquélla para la cual no ha existido división entre los dos países: el teatro. El teatro es uno, rioplatense; no se podría tentar con sólido fundamento, por lo menos a la hora presente, una división entre autores uruguayos y argentinos".

y por simbólica coincidencia, colaboraron en darle vida, aunque ignorando entonces la trascendencia que había de tener su oscura iniciativa, un ingenio argentino y unos cómicos uruguayos. Fueron éstos los hermanos Podestá, aquél Eduardo Gutiérrez.

Proceden a la ligera quienes desdeñan por inferior esta paternidad cierta y van a buscarle a nuestro teatro más altos y nobles orígenes en las tragedias pseudoclásicas de Labardén y Varela. Populares, y más que eso, plebeyos fueron los orígenes de todos los grandes teatros, y tales también han sido los del nuestro. El *Siripo* de Labardén y las tragedias de Varela, aunque antecedentes históricos que la crítica debe señalar, están totalmente desvinculados de la evolución del teatro ríoplatense en los últimos treinta años, ya manifiestamente nacional por el ambiente, los tipos, los conflictos que entre éstos surgen, sus sentimientos y su lenguaje. Como se descubre la génesis del antiguo teatro romano en el "mimo" y la "atelana", encontramos el origen del nuestro en una pantomima.

Eduardo Gutiérrez, el famoso folletinista, tuvo la idea inicial.

La Patria Argentina había publicado en 1879 y 1880 sus novelas *Juan Moreira* y *Juan Cuello,* de sonado éxito y amplia difusión.

En Julio de 1884 ocurriósele a Gutiérrez transformar en representación pantomímica la primera, cuyo protagonista, tosco héroe popular que continuaba en nuestra tierra la especie conocida del

"bandido generoso", se había ganado el corazón del gran público, que lo admiraba y quería, subyugado por su fiera apostura de gaucho bien plantado y su matonismo de rebelde a la ley, entonces menos que ahora no sinónima por cierto de justicia. Actuaba en el Politeama la compañía ecuestre de los hermanos Carlo: a ellos hizo Gutiérrez su proposición, y también supo dar con el actor que encarnase al protagonista de la novela.

Fué aquél José J. Podestá, uruguayo de nacimiento, quien, actuando como payaso en la compañía ecuestre de Cándido Ferraz, había introducido en su papel clownesco una innovación, los cantos y modales del criollo orillero, y vuéltose popularísimo bajo el apodo de "Pepino el 88".

Estaban entonces en Buenos Aires muy en boga las pantomimas: el 2 de Julio de 1884 estrenóse con gran éxito *Juan Moreira*, la primera que se daba de argumento criollo. Grosero y primitivo el espectáculo, que tuvo por escenario un peligroso tabladillo improvisado en el picadero de un circo, y por actores unos saltimbanquis mal vestidos; sin embargo, la crítica histórica que observa sus efectos e influjo posterior, lo señala como fecha capitalísima. Otra no menos importante fué aquella en que José Podestá, entonces empresario de un circo, representó por primera vez el drama *Juan Moreira*, hecho por él mismo con burdos diálogos extractados de la novela de Gutiérrez y algunos complementarios, sobre la traza de la dicha pan-

tomima. Esto tuvo lugar en Chivilcoy, en Abril de 1886.

Desde entonces el drama fué modificándose con nuevos agregados — escenas, danzas, música, versos, personajes, — con la colaboración de muchos, en un continuo trabajo de adaptación a las tradiciones del criollismo popular, ingenuo y sano en su bárbara rudeza. Y paso a paso fué despertando más vasto eco de curiosidad, interés o entusiasmo, hasta llegar a los años de 1890 y 91, en que fué el acontecimiento ruidoso de la temporada teatral porteña.

El sonadísimo éxito contra el cual es del caso recordar que arremetió la protesta de no pocos, preocupados por el problema moral que aquél entrañaba, despertó naturalmente la emulación. *Juan Moreira* iba a tener larga descendencia: aparecen los *Martín Fierro*, los *Juan Cuello*, los *Julián Jiménez*, los *Juan Soldao*... Su popularidad fué grande, pues el pueblo, hastiado quizá de los chulismos de las petipiezas peninsulares que representaban las compañías españolas, y cuya gracia exótica, poca o mucha que fuese, tal vez no penetraría bien, congenió en seguida con esos gauchos "desgraciaos", que corrían a "la partida" y encarnaban un sentimiento simpático al nativo: el culto del coraje; o con los chuscos "cocoliches", caricatura típica del "gringo"...

Mucho dramón y mucha sangre, es cierto; pero de ahí salió nuestro teatro. "Fué la gloriosa montonera que conquistó los destinos del futuro Tea-

tro Nacional Ríoplatense — escribe Vicente Rossi. Los gauchos de la parodia vencían como los de las patriadas''. Algunos nombres merecedores del recuerdo se destacan de entre la turbamulta de los inhábiles e incultos ''hacedores'' de horripilantes adefesios: citaré los de Elías Regules, Orosman Moratorio y Víctor Pérez Petit. Pero el mejor producto de ese movimiento fué *Calandria,* de Martiniano Leguizamón. Fué estrenada el 21 de Mayo de 1896 en el teatro de la Victoria por los hermanos Podestá y logró un éxito completo, de público y de crítica. Todos reconocieron la superioridad del nuevo drama sobre los que le habían precedido; todos reconocieron la diferencia que corría entre *Calandria,* acercado por Leguizamón a la realidad, y los convencionales gauchos, calcados sobre Juan Moreira; todos alabaron la reacción saludable que significaba romper con la tradición de sangre de los dramas criollos, ya monótona y peligrosa. Sin embargo, *Calandria* es de la misma filiación que aquéllos y pertenece al mismo teatro criollo. Ello prueba que los elementos de que éste se servía podían ser materia de creación artística, con tal que apareciera quien supiese plasmarlos. Calandria no es sanguinario ni brutal, sino un matrero en pleito con la policía, pero bueno y honesto, sin otro delito sobre la conciencia que el de ser altivo y amar la libertad. Cuando llegue el momento, Calandria sabrá regenerarse por el trabajo. Leguizamón acertó a convertir el gaucho alzado y pendenciero en un buen criollo trabajador; aban-

donó la rutina de sangre e interpretó la evolución natural que se había operado en los campos. El teatro nacional, nacido del truculento dramón, mejoraba dentro de sus propios moldes. Así lo dejaron entender todos los críticos de *Calandria,* a pesar de sus repetidos denuestos contra los miserables dramones de circo.

Uno escribía: "No creíamos en el teatro nacional: jamás hubiéramos pensado que una evolución favorable podía presentarse a resolver el difícil problema de su institución, abriéndose paso, con su avasalladora fuerza, por entre la multitud de amaneramientos y exageraciones de que habían llenado sus obras algunos escritores rutinarios — y dando nacimiento al criollo bueno y sencillo, al verdadero gaucho civilizado, al hombre noble del campo..." (2)

"El poeta ha encontrado a *Calandria* en la vida real, pues éste ha existido así como *Juan Cuello* y *Juan Moreira,* pero con la gran diferencia de que es mucho más simpático que los últimos" — establecía un crítico extranjero. (3).

Y otro extranjero: "En cuanto a los que sonríen cuando se habla del "drama criollo", están en gran error, y lo hacen más por "chic" que por convicción. Si el teatro criollo tiene algo censu-

---

(2) Alfredo Varzi, en **El Tiempo,** Mayo 28 de 1896. (Véase los juicios críticos que preceden a la edición de **Calandria,** Ivaldi y Checchi, Buenos Aires, 1898).

(3) Carlos Zedlitz Weyrach, **La Plata Rundschau,** 15 de Junio de 1896.

rable por el tosco lenguaje que emplea, ofrece en compensación grandes cualidades: nos muestra al hombre del campo con sus pasiones, sus impulsos generosos y ese gran fondo de nobleza que caracteriza al ser libre que pasa su vida frente a frente con la naturaleza. Es un género que es necesario no dejar desaparecer, y el doctor Leguizamón merece un ¡bravo! bien sincero por el valiente esfuerzo que acaba de realizar de una manera tan feliz". (4).

Tocó muy bien el fondo de la cuestión el doctor Carlos E. Zuberbühler, quien dijo entre otras cosas no menos justas: "Observé que en conjunto y separadamente la índole dramática de estos artistas ríoplatenses (los Podestá) importaba una manifestación interesante, una nota nueva, original, muy digna de tenerse en cuenta, y aun llegué a lamentar que nadie se ocupara en escribir piezas adecuadas, gauchas pero humanas, dignas en todo del talento tan espôntáneo y tan robusto de los Podestá y demás compañeros. Es que siempre he creído en el verdadero drama criollo; he creído posible interesar a nuestro público, y aun a los de otras regiones, representando escenas genuinamente argentinas, y esto por la misma razón que a todo el mundo interesan, por ejemplo, las costumbres de los aldeanos rusos o alemanes, santanderinos o calabreses, cuando son presentadas por el talento de Tolstoï o de Auerbach, de Pereda o de Salvatore

(4) Le Petit Journal, Junio 15 de 1896.

Farina. La única condición que se impone, la única que puede salvar a cualquier obra del ingenio humano, es la verdad, fuente única de toda belleza artística... Usted ha resuelto un problema esencial: ha probado que se pueden llevar al teatro nuestras verdaderas costumbres tradicionales y presentar al público los tipos característicos de nuestra campaña sin recurrir al facón, ni espeluznar al espectador con la presencia de asesinos repulsivos y la exhibición de moribundos y de cadáveres copiados *dal vero*... El porvenir, ofreciéndonos nuevas producciones suyas y también de otros escritores que seguirán sus huellas, dará la razón a estas ideas, y a usted le tocará la gloria de haber iniciado de consuno una reacción en nuestras costumbres teatrales y una propaganda esencialmente humanitaria en pro del gaucho, del perseguido, de la constante víctima de nuestra civilización incompleta". (5)

La cita ha sido larga, pero necesaria. ¿*Calandria* hacía esperar días mejores para nuestro teatro? Pues *Calandria* es hijo de *Juan Moreira* y de los Podestá. Estos no representaron, por consiguiente, una "regresión insalubre de la estética popular", como dice en una mala tesis, una doctora en letras, (6) sino la embrionaria rudeza de una institución que nace.

---

(5) Carlos E. Zuberbühler, **El Tiempo**, Junio 6 de 1896.

(6) María Velazco y Arias, **Dramaturgia Nacional.** Tesis presentada para optar al doctorado en filosofía y letras. Buenos Aires, 1913.

Pero, merced al estímulo que les prestaba la entusiasta acogida del público, el horizonte de los autores iba ensanchándose. El gaucho desgraciado y rebelde fué dejado de mano poco a poco, pues su figura había ya dado de sí todo cuanto contenía y también más, y sucedióle en la escena el "compadre", en un género híbrido, cómico-trágico-musical, que ha procreado innumerables obras y sigue procreándolas en estos días que corren, siendo legión los autores teatrales que lo han cultivado, aun los buenos. Este "teatro orillero" surgió en los escenarios españoles que pululaban en Buenos Aires a fines del siglo pasado, y no fué más que la derivación criolla de la revista, la zarzuela o el sainete "lírico" de marca madrileña; pero sólo adquirió el género su carta de ciudadanía en el teatro Apolo, en cuyo escenario se presentaron al público los hermanos Podestá el 6 de Abril de 1898, asentando en él con carácter de permanente, nuestro arte dramático nacional, que después de saltar del picadero a la escena, había andado hasta entonces de teatro en teatro, sin asiento fijo. La evolución se cumplía: los Podestá, en cuyas manos había surgido el primitivo drama criollo, habían de dar a la producción ríoplatense, un hogar estable y una compañía que a falta de otros méritos, tenía cierta experiencia.

Entiéndase bien: no se habla aquí de arte, en su cabal significado. Esta es la exposición sintética de un proceso evolutivo, sin aplauso ni condenación para lo que fué y no pudo ser de otro modo.

El teatro orillero, por su misma multiformidad no tiene definición: sainete que suele concluir en tragedia, es su ambiente habitual el conventillo y el suburbio; sus personajes, "compadres" "malevos", "lunfardos", "vividores", "gringos", vigilantes, cocheros, obreritas y chicos traviesos e insolentes; su asunto, triviales escenas de amor, seducción y delito... Su éxito no deriva del asunto, sino de los elementos que definen y dar color al ambiente: los tipos, la música y bailes arrabaleros, las expresiones y dichos de moda, todo en fin lo que caracteriza al conventillo, tal como aparece en la realidad y también en otro género literario: el cuento llamado criollo, en el cual fué insuperable maestro el ingeniosísimo Fray Mocho. No faltó autor que convirtiera este teatro en cátedra de moral, poniendo un poco de filosofía amarga, inspirada por la miseria y el dolor, entre un tango y un rapto; con seguridad nació esta tendencia bajo el influjo de la lectura de Gorki, popularizado por la revolución rusa de 1905. El repertorio fué inmenso, y sería tan inútil como imposible catalogar tanta obra, y clasificarla, porque las hubo para todos los gustos: así amenas, decentes, ingeniosas y bien construídas, como necias, obscenas, torpes y afrentosas para el sentido común. Recordaré entre los autores que alcanzaron mayor popularidad a Nemesio Trejo, Enrique de María, Enrique Buttaro, Ezequiel Soria, Enrique García Velloso, Carlos Pacheco y Florencio Sánchez. Unos cuantos músicos compartieron sus éxitos y sus magras

ganancias, pues como cabe suponer, en este trasplante del género chico español a nuestro ambiente orillero, no guió a los comediógrafos otro interés que el del lucro.

El teatro orillero abrió el Apolo a toda clase de obras. Los autores se multiplican, y con ellos, sus engendros. Vuelve al tablado de cuando en cuando el dramón gauchesco, y desfilan "pochades", arregladas — o desarregladas — a la escena nacional, revistas, cuadros de costumbres, apropósitos políticos y alegóricos, dramitas y dramones pretendidamente históricos, bocetos dramáticos y hasta comedias y dramas hechos y derechos . No poco explotados fueron Rosas y la tiranía, que llenaron la escena de trapos rojos, serenos, negros, mazorqueros y pálidos conspiradores, y ensordecieron al público a tiros: soportaron en esta última tarea el peso de la mayor gloria, los hermanos Fontanella, ya probados en los más espeluznantes dramas gauchos. En pocas palabras: el momento es para el naciente teatro, de desorientación; no hay criterios de arte, ni respeto de las formas, ni tendencias definidas; todo se hace en anárquica confusión, por autores improvisados, en su mayoría incultos, los cuales reproducen hasta el cansancio las mismas situaciones.

Pero el drama gaucho, corrido de la escena por el teatro orillero, había de volver a ella bajo otra forma, que representó un progreso: el drama de costumbres criollas, con el paisano de bombacha, no más en lucha con la autoridad como los Mo-

reiras y los Cuellos, aunque como ellos altivo, valiente y generoso. Culminó en esta evolución, Martín Coronado, cuyo drama en verso *La piedra de escándalo,* estrenado en el Apolo el 16 de Junio de 1902, había de superar la cifra de las mil representaciones. Viejo rezago del lirismo romántico aquél venía dando a nuestro teatro, desde 1877, dramas como *La rosa blanca, Luz de luna y luz de incendio, Salvador* y otros — siempre representados por compañías españolas, — falsos, incongruentes, espeluznantes, con algo de Echegaray y mucho de Camprodón: llególe al fin su hora con *Justicia de antaño* y *La piedra de escándalo,* y bien puede decirse, remedando una frase célebre, que se alzó con la monarquía dramática. Reinado efímero. También él ha pasado con sus diez y nueve obras, entre dramas y comedias; pero es justo señalar que, con la aparición de *La piedra de escándalo,* la nueva fase se define: el gaucho nuevo, el rural sedentario, se enseñorea de la escena.

Téngase, no obstante, en cuenta, que la evolución, como por lo demás acaece en todas las cosas humanas, no se efectuaba por el brusco desalojo de una tendencia por otra: durante algún tiempo fraternizó el gaucho de bombacha con el de chiripá; el sedentario y pacífico, con el nómade y pendenciero; junto a la estancia o la chacra, siguió viéndose en la escena el campo abierto y bárbaro, la pulpería, el cepo. Paralela a este teatro rústico, en sus dos aspectos, se desarrolla la turbia corrien-

te del teatro orillero y de las demás manifestaciones escénicas cuyo hibridismo señalé, sin que se haya agotado todavía su caudal en la hora en que esto escribo.

Un conflicto de intereses surgido en el seno de la familia Podestá, produjo la separación de los actores que hasta entonces habían trabajado juntos: quedó José en el Apolo y pasó su hermano Jerónimo al teatro de la Comedia. Esta escisión debe ser recordada, pues al originar la competencia resultó provechosa para el incipiente arte escénico nacional. Fué en el teatro de la Comedia donde el uruguayo Florencio Sánchez estrenó el 13 de agosto de 1903 su obra *M'hijo el dotor,* cuyo naturalismo sano y fuerte había de abrir una nueva senda à nuestros autores.

Desde el estreno de *M'hijo el dotor* comienza la larga serie de los éxitos de Sánchez. No tardó en hacerse sentir la influencia de su ingenio: el arte se "civilizaba", al acercarse a la realidad, al desechar los falsos adornos y las concesiones al mal gusto del público, para sólo reflejar con honesta franqueza la verdad exterior e interior, la del ambiente y la de los espíritus. Ciertamente sería injusto y exagerado atribuir a Sánchez todo el mérito de esta evolución. Por un lado la creciente educación popular, y por otro la de los actores, estimularon a escribir para el teatro a periodistas y hombres de letras que hasta entonces habían permanecido desdeñosamente alejados de él o no se habían atrevido a entregarle los mejores frutos

de su talento. Víctor Pérez Petit, Ezequiel Soria y Enrique García Velloso, que habían progresado notablemente; David Peña, quien ya había probado la suerte de la escena muchos años antes; Roberto J. Payró, fundador de nuestro teatro de ideas; Gregorio de Laferrère, político y hombre de mundo que al buscar en la escena una distracción se reveló chispeante comediógrafo; Nicolás Granada, Alberto del Solar, José León Pagano, Otto Miguel Cione, Alberto Ghiraldo, Arturo Giménez Pastor, Julio Sánchez Gardell, Alfredo Méndez Caldeira, Pedro Pico, Alfredo Duhau, Vicente Martínez Cuitiño, José González Castillo, y muchos otros, argentinos y uruguayos, de los cuales no pocos han caído ya en el olvido, unos declarando visiblemente la influencia de la obra de Sánchez, otros más independientes, — representaron en el mismo período en que se desenvolvió la labor de este último — o poco antes — numerosas producciones que hicieron poner grandes esperanzas en nuestro teatro, cuyos progresos, en tan pocos años, habían sido sorprendentes. El público iba educándose, los actores formándose, aunque lentamente; surgían más compañías, multiplicábanse los autores, abríanse concursos, continuaban los tanteos y el entusiasmo crecía. La producción abarcó las tendencias y los géneros más variados: dramas filosóficos, simbólicos, históricos, sociales; comedias de costumbres, satíricas, psicológicas, de tesis; realistas los más de los autores, todavía románticos algunos; éste con inclinación a los problemas morales, aquél a

los asuntos patológicos; quién inspirándose en las clases rurales, quién en la vida del pueblo urbano, o de la media burguesía, o de la aristocracia del dinero; en fin, graves y risueños, ágiles y pesados, buenos y medianos; para todos los gustos, para todas las esperanzas. Florencio Sánchez dominaba ese complejo movimiento: por voto casi unánime se le tenía por el mejor.

Ha sido, en efecto, de todos los autores ríoplatenses, el que ha mostrado más justa, amplia e intensa visión de la realidad, más vigor dramático. Veinte obras nos ha dejado, entre las cuales están las de mayor sustancia humana del teatro ríoplatense: amargas representaciones de la vida, no sin asomos de crítica social, como *M'hijo el dotor, La pobre gente, Los muertos, Barranca abajo, En familia, La Tigra;* dramas de tesis valientes hasta la temeridad, como *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud;* obras simbólicas dentro de su crudo naturalismo, como *La Gringa.* Y luego las menores: sobrios y hondos dramas, cuadros de costumbres, comedias satíricas; en los más diversos ambientes, el campo y la ciudad, el conventillo y el palacio, la familia y el bajo fondo; y en todas, realizadas con gran simplicidad de medios, un asombroso derroche de vida, de movimiento y de color...

Murió... Tal vez, por coincidencia, haya ocurrido su muerte precisamente cuando, como reacción al admirable empuje y entusiasmo de aquellos años, les han sucedido otros de cansancio e indiferencia; tal vez su influencia fuera más real y positiva de

lo que podría suponerse: el hecho es que desde 1910 hasta hoy, nuestro teatro ha decaído. Todavía se escriben para él algunas comedias con sano criterio de arte, que logran legítimos éxitos teatrales, pero son las menos: el nivel medio de la producción en ambas orillas del Plata es inferior; la mayoría de sus cultores de antes vive ahora retraída de la escena; los que surgen, de valor, son contados; el entusiasmo es escaso; la emulación nula.

Ello no significa que el teatro nacional no constituya un excelente negocio. Como empresa lucrativa es de maravilloso rendimiento. Unico afán de las compañías y de los autores, quiénes han formado una poderosa sociedad que les administra las ganancias, es acertar con la obra que obtenga el mayor número de representaciones. Todos miran a la pieza que pueda repetirse cien, doscientas veces, poco importa por qué y cómo. Pasaron ya los tiempos en que Florencio Sánchez vendía sus mejores comedias por unos cuantos centenares de pesos; ahora, con el teatro nacional, se amasan fortunas, se compran casas, se tiene automóvil. Los éxitos se miden por los saldos que arrojan las "bordereaux": los periódicos ya no se preguntan, al concluir las temporadas, cuáles han sido las obras más bellas y más fuertes, sino cuales han dado más dinero a su autor. Los balances de las temporadas suman millones de pesos. Los favorecidos se llaman García Velloso, padre espiritual del movimiento, Escobar, Roldán, Saldías, Novión, Bayón Herrera, Linnig, de Rosa, Collazo; las obras triun-

fantes *El cabaret Montmartre, Las de Sarrasqueta, El tango en París, Delirio de grandezas, El vasco de Olavarría.* Sólo por rarísima excepción logran éxitos pecuniarios los más finos y honrados ingenios; los dominadores de la escena son los arregladores de "pochades", los explotadores del cabaret y del tango, supremos recursos teatrales, los urdidores de fábulas hilarantes para uso y consumo de los Parravicini y los Casaux, inteligentes cómicos-empresarios, tan inteligentes que han acabado por comprender enteramente el negocio y escribirse las obras por su cuenta. Esta época de desenfrenados apetitos no entiende de escrúpulos en el comercio: la norma es acaparar, falsificar, aprovechar; ¿cómo puede extrañarnos la conducta de los industriales del teatro, que siguen el ejemplo común? ¡Pero que no menten el Ideal! Fervor idealista hubo en los autores en aquel período que corrió entre 1903 y 1908; ahora... ¿qué es lo que hay ahora? Sería injusto negar a todos en montón y cerrar el camino a la esperanza. Aunque arrollados por el "teatro de risa", o el sensiblero y cursi, o el canallesco, quedan autores y compañías que aún luchan, mal que bien, por el arte. Otros se han rendido. Se iniciaron con la alta comedia y han desbarrancado en el género libre. No quiero particularizar. Deseo que este ensayo sea una relación objetiva y no un artículo de polémica personal.

El caso es que la decadencia es extrema y evidente. ¿De quién la culpa? El público no pide

más — se afirma —; su gusto está estragado. No es cierto. El público no quiere un teatro chirle, aburrido, presuntuoso, falso, que no tenga otra disculpa que la buena, sana, honesta intención del autor. Con sólo buenas intenciones no se escriben comedias. Désele al público algo más que honestos ensayos, désele obras de enjundia y bien construídas, y se verá cómo las aplaude. El éxito obtenido por algunas recientes, de relativo mérito, confirma esta presunción. Debe tenerse en cuenta además que se ha producido una sustitución de públicos. A medida que el teatro se ha achabacanado, el vulgo que antes llenaba la sala de espectáculos del actor Parravicini o de alguna compañía de género chico o libre, ha desbordado en las demás salas, a la vez que la gente culta, ahuyentada por la creciente grosería y estulticia, las desertaba. Regenérese el teatro, y revivirán el interés y entusiasmo de los inteligentes.

Se culpa a la crítica. Cierto que es en general débil y complaciente con los malos autores, reservada y fría con los discretos, sin ideas ni horizontes respecto de todos; pero ello debe atribuirse a que faltan obras que la estimulen: aparezcan éstas y se verá renacer a aquélla como en sus mejores días, cuando la hacían con fe, independencia, sinceridad y valor, Enrique Frexas, Joaquín de Vedia y Juan Pablo Echagüe en Buenos Aires, Samuel Blixen y Emilio Frugoni en Montevideo, para citar los mejores. Por el momento la crítica honrada,

para oponerse a la interesada propaganda de los críticos-autores, a quienes hemos visto enseñorearse hasta de diarios principalísimos, debiera ahogar en el silencio o matar con campañas obstinadas e implacables la mala producción. Eso ha hecho en cierto modo la crítica uruguaya, con algunas obras argentinas, y en seguida se vió a los autores lesionados en sus intereses poner el grito en el cielo y derivar astutamente la cuestión artística en un incidente casi internacional. Los uruguayos estaban en el buen terreno. A los fallos aplastantes de las taquillas, oponían los fueros de la crítica sincera, inspirada por un ideal estético. (7) El teatro argentino está comercializado, y su máquina de guerra es la Sociedad de Autores; el uruguayo, por razones obvias, aún no. Nacidos juntos, ya comienzan a enseñarse los colmillos.

Una reacción ha de venir. No la espero de ninguno de los que ahora triunfan y cobran. Allá se las vean ellos con las turbas nocherniegas o domingueras, que buscan distracción en el teatro de risa, o fácil emoción en el de copioso llanto. Ya hay pueblo en las ciudades del Plata, que es cosa diversa de turba, y otro es el teatro que el pueblo

(7) La polémica, provocada por una protesta del señor Enrique García Velloso, con la cual se solidarizó la Sociedad Argentina de Autores, puede seguirse en los diarios argentinos y uruguayos de fines de 1917. Entre otros, habló alto y bien el señor Julián Nogueira, de **El Día** de Montevideo, sobre todo en lo que concierne a la perjudicial influencia de las sociedades de autores sobre la producción artística. (Véase **La crítica uruguaya y el teatro argentino**, por Alfredo A. Bianchi, en **Nosotros**, núm. 104, Diciembre de 1917, tomo XXVII.)

necesita. Público hay. Actores también. ¿Autores? Ya aparecerán, y también los hay; sólo se necesita que se agrupen y levanten resueltamente su bandera de protesta y redención. Pienso, con todo, que nada se hará sin un poderoso arranque, y éste sólo puede darlo un fuerte ingenio que descubra nuevas vías a nuestro arte escénico. (8)

---

(8) La cuestión presenta muchos interesantes aspectos, que no me corresponde encarar en este ensayo destinado a estudiar la obra de Florencio Sánchez. Entre las veces que de cuando en cuando se levantan para calificar valientemente nuestro actual teatro como se merece, he de destacar la del crítico que bajo el seudónimo de **Maitre Hyppolite**, escribió recientemente, con extensión, sobre el tema, en la revista porteña **Apolo** (Enero 1920, n.o 7).

LA VIDA DE FLORENCIO SANCHEZ

Florencio Sánchez nació el 17 de Enero de 1875, en Montevideo, en la calle de la Agraciada número 26. Sus padres fueron don Olegario Sánchez y Jovita Musante, legítimos esposos, ambos uruguayos. (1) Once hijos tuvo el matrimonio: Florencio fué el mayor.

---

(1) Se había creído y se cree todavía por muchos que Sánchez nació en el pueblo de Minas. También se ha dicho que nació en Cerro Largo y Treinta y Tres. En ocasión del tercer aniversario de su fallecimiento, **La Razón** de Montevideo publicó la fe de bautismo. He leído esa acta personalmente en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen del Cordón, donde figura en el Libro 10, folio 342, n.o 125, y dice así: "Florencio Sánchez, en 11 de Febrero de 1875, el presbítero don José Balbi bautizó solemnemente a Florencio Antonio, nacido el 17 de enero de 1875, hijo legítimo de Olegario Sánchez y Govila Musante, orientales. Padrinos: Ignacio y Carolina Mena, de que certifico, yo el párroco, José M. Ojeda." El mismo Sánchez declara, al comienzo de las **Cartas de un flojo**, haber nacido en Montevideo.—La casa en que vió la luz está comprendida en un gran edificio colonial, levantado en 1869, el cual todavía subsiste en la calle de la Agraciada, entre las de Miguelete y Cuareim, a la altura del número 1700, no habiendo sido objeto a través de los años, al parecer, sino de muy pocas modificaciones. — El padre de Sánchez falleció el año pasado. La madre vive.

A poco de nacido, sus padres se trasladaron a Treinta y Tres, donde Sánchez transcurrió su infancia y aprendió las primeras letras. Cuando tenía siete años, pasaron a Minas.

En Minas, primero, donde cursó todos los grados de la escuela común, y después en Montevideo, donde estuvo en un liceo particular, hizo Sánchez sus estudios. Apenas adolescente regresó a Minas.

Allí comenzó a borrajear. Había conseguido el empleo de escribiente en la Junta Administrativa, y en su ocioso empleo el muchacho se daba maña por mover la pluma a hurtadillas. Esas fueron sus primeras páginas "literarias". Iba por los quince años cuando consiguió verse en letras de molde. En Minas se imprimía un periódico que se titulaba *La Voz del Pueblo* y lo dirigía don Bernardino Origue. En él publicó Sánchez su primer artículo, una sátira de las pequeñas contiendas personales y políticas del villorrio bajo el seudónimo de *Jack the Ripper*. Desde aquella vez colaboró en más de una ocasión en el periódico, aseguran algunos que siempre a escondidas. (2)

---

(2) Para esta parte de la vida de Sánchez, me he valido en primer término del artículo publicado sobre él, en **Fray Mocho**, por Federico Mertens, el 7 de Noviembre de 1913. El artículo está ilustrado con interesantes fotografías. La principal fuente de información de Mertens fué un íntimo amigo de Sánchez, residente en Montevideo: el periodista Angel Adami. He desechado algunos datos, puestos en duda por Alberto Sánchez, y rectificado otros. Mertens dice en su artículo que Florencio estuvo en Montevideo en el Seminario Conciliar. Parece ser que quien estuvo fué su segundo hermano, Ubaldo (ya fallecido), aunque no con el propósito de seguir la carrera eclesiástica.

Allá por 1891 o poco más, se pierden sus pasos. Sabemos que se separó de su familia y que fué la suya una juventud aventurera dispersada en el periodismo y en las agitaciones populares.

En 1893 le hallamos en La Plata, donde tenía un lejano pariente. Allí se empleó, probablemente en calidad de supernumerario, en la antigua Oficina de Estadística y Antropometría de la cual era jefe don Juan Vucetich. Las fichas dactiloscópicas de ese año están todas firmadas por Sánchez. Este había entrado en amistosa relación con un empleado de la Tesorería, también uruguayo, aunque de mayor edad, llamado Antonio Masoni de Lis, hombre culto e inteligente, algo bohemio, y a él entregaba, para que los juzgase y corrigiese, los diálogos y narraciones que se entretenía en escribir durante las horas de oficina. En aquel tiempo era Sánchez un muchacho lampiño y simpático, a quien todos querían por su bondad. Su instrucción era escasa, pero en cambio revelábase inteligente y observador. Si bien lo que escribía era insignificante, su benévolo amigo y mentor literario lo estimulaba a que continuara trabajando y leyendo. La carta que a continuación reproduzco, nos permite conocer el alma ingenua y abierta de aquel muchacho, caído quien sabe cómo en La Plata, el cual, tímidamente, ya descubría su vocación de costumbrista. Fué escrita a Masoni de Lis, el 1.º de Enero de 1893 y acompañaba un dialoguito pueril y alegre titulado *Un regalo... al natural*, en

que son interlocutores un cura y su criada. (3) Dice así:

"Querido compatriota y amigo: Venga un apretón de manos y charlemos. Charlemos, porque es mi costumbre, porque tengo ganada la fama de conversador, charlatán y otras etcéteras más.

"Pero, qué quiere, no habiendo otra cosa que hacer, que más remedio nos queda que gastar saliva y consumir paciencia al que tiene la ídem de escucharnos.

"Yo soy así.

"Y por no perder la costumbre, sigo la charla.

"El año 92 se ha quedado "comiendo cola". Ya no nos volveremos a acordar más de él sino cuando lo anotemos equivocadamente en alguna fecha.

"Estamos en el 93. Las conveniencias exigen, en el "debut" de cada año, que los habitantes del mundo social e insocial se disparen mutuamente

---

(3) Tanto la carta como el diálogo citados fueron publicados por Juan José de Soiza Reilly en el número 19 de **Revista Popular** (Buenos Aires, Marzo 18 de 1918.) El artículo de Soiza Reilly me orientó en mis averiguaciones respecto de este interesante período de la vida de Sánchez, las cuales confirman lo aseverado en aquél y la autenticidad de la carta y del diálogo. El mismo señor Masoni de Lis (no Mason, como escribe Soiza), el señor Juan Vucetich y otros empleados de la policía de La Plata, han puntualizado los datos que acabo de referir. No he podido establecer si Sánchez fué meritorio o supernumerario, aunque es más probable lo segundo, es decir que era empleado sin sueldo fijo, fuera de presupuesto. Masoni de Lis cree poseer entre el fárrago de sus papeles, algunos otros trabajos de Sánchez de aquella época.—Respecto a las anécdotas concernientes a otros momentos de la vida de Sánchez, contadas por Soiza Reilly en el mismo artículo, ignoro qué grado de autenticidad tengan.

una serie de felicitaciones con mayor o menor alevosía, según las condiciones gramaticales o pecuniarias de cada individuo.

"Todos lo hacen de diferente manera. Unos, por medio de tarjetitas, verdaderas preciosidades litográficas, en las que inscriben: "Te felicito atrozmente en este día" o "reciba la compungida felicitación de su servidora" u otro desatino por el estilo. Otros más "copetudos", acompañan a la felicitación un obsequio de valor. Otros.. en fin, cada cual a su manera.

"Yo no acompañaré a mi felicitación una alhaja ni una fuente de caracoles, pero sí, querido amigo, le dispensaré un trabucazo... literario, se entiende.

"Un artículo de costumbres, que echando a un lado la modestia, ¡es así!... En el fondo.

"A Vd., mi amigo, le ha tocado recibir mi primera descarga literaria. (Supongo que no se fijará en aquello de que "el primer mate es para los zonzos").

"Y digo descarga por no decir otra cosa.

"Hice un ensayo, me salió defectuoso y no me creo capaz de corregirlo.

"Queda más o menos historiada la manera cómo fué condenado Vd. a leer mi primera producción. ¡Qué digo, producción! Mi primer atentado contra el buen gusto literario, contra la gramática y contra el sentido común. ¡Que ya es atentar!

"Termino, pues, enviándole un cariñoso saludo

en este día, y haciendo votos para que en el año que entra sigan las ideas liberales avanzando a pasos agigantados, siempre abriendo brecha, y veamos al finalizar el 93, al clericalismo fanático caído, revolcarse impotente, furioso, entre sus babas, en el lodazal inmundo de sus vicios!

"Apriete esos circo, paisano."

Florencio Sánchez.

La oficina fué clausurada el 1.º de Enero de 1894, y Sánchez quedóse sin el exiguo sueldo. Sus pasos vagabundos volvieron a encaminarlo a Montevideo, donde entró en el periodismo, primero en *El Siglo*, después en *La Razón*, acreditándose pronto como un experto cronista y un repórter sagaz. La redacción a la cual más se vinculó fué la de *La Razón*, cuya alma era entonces Carlos María Ramírez, para quien desde el primer momento no pasó inadvertido el talento de ese muchacho (4), el cual más tarde había de calificar a su amigo y padre intelectual, como "el espíritu burgués más sano y más equilibrado que haya producido la cepa

(4) Aureliano Rodríguez Larreta, con motivo del estreno de **M'hijo el dotor**, escribió a Sánchez una carta fechada en Octubre de 1903, la cual comenzaba así: "He recordado estos días con motivo de su triunfo en Solís, lo que le oía decir hace ya casi diez años, a Carlos María Ramírez, en momentos en que Vd. salía de la dirección, en la que nos encontrábamos unos cuantos amigos: "Este muchacho tiene talento." Hay que confirmar el juicio clarovidente del maestro, que entonces tenía por objeto a un modesto repórter de su diario... etc."—Véase también: **Florencio Sánchez** (Impresiones personales), artículo firmado por "Mario", en **La Nación**, Noviembre 9 de 1910.

uruguaya". De la actividad periodística de Sánchez en *La Razón*, se recuerda sus crónicas de policía, dialogadas, y algunos cuentos que firmó con el seudónimo de *Ovidio Paredes*.

Aquellos eran tiempos difíciles, siempre amenazados por el espectro de la revolución, y Sánchez conoció sin duda más de una de esas noches temerosas en que la prudencia aconsejaba escribir con el revólver junto al tintero. Ahí le sorprendió la revolución del 96. En Noviembre Aparicio Saravia se levanta en Tacuarembó e invade Cerro Largo. El incendio es dominado en veinte días, pero no sofocado. La guerra civil es inminente. Blancos y colorados se aprestan a exterminarse. De tradición política blanca y formado en un ambiente periodístico blanco, también Sánchez conspira en los clubs nacionalistas. Después, cuando en Marzo de 1897 el incendio estalla de nuevo, terrible, ya está Sánchez bajo la enseña de Saravia, entre los invasores del territorio, por Río Grande. De una estancia de un tío suyo, en Treinta y Tres, había pasado a Bagé, en territorio brasileño, y ahí se había incorporado a las filas revolucionarias, con el batallón "Patria", formado de muchachos de la ciudad. Así pudo estar en el combate del Arbolito, el 19 de Marzo, y después, siguiendo los azares de la campaña, a través del territorio uruguayo, detrás de Saravia y Lamas, en Cerros Colorados, el 16 de Abril, y en el sangriento de Cerros Blancos, los días 15 y 16 de Mayo. Se cuenta que en este

último, frente al cuadro horrendo de la batalla fratricida, se echó a llorar a gritos. En lo profundo de su ser, sentimientos más amplios, elevados y humanos que los que movían a sus compañeros de armas, pugnaban por salir a la superficie y muy pronto habían de manifestarse claramente. (5).

Concluída la revolución, pasó a Buenos Aires, pero a los pocos meses regresó a Montevideo.

En esta ciudad había prendido con fuerza la planta del anarquismo. Enrique Malatesta, que ejerce una poderosa sugestión sobre los hombres a quienes avecina, había residido en los países del Plata desde 1884 a 1889, y sus frecuentes viajes a Montevideo, suscitado entusiastas sostenedores de sus doctrinas, entre los residentes italianos. Allá por 1893 avivó aquella llama, la presencia del periodista Emilio Zuccarini, temporalmente desterrado de la Argentina y cuyas conferencias anarquistas de carácter doctrinario pronunciadas en el Club Bilbao a fines de dicho año y comienzos del 94, lograron ruidosos éxitos entre los elementos liberales, y promovieron ardientes debates.

Al parecer la nueva ideología de Sánchez data

---

(5) Resulta imposible precisar la acción de Sánchez durante la revolución. A ella se refiere brevemente Federico Mertens, en el artículo antes citado, donde narra que peleó bravamente en la batalla del Arbolito y en las demás. La suerte de Sánchez en este período de su vida se confunde con la de las columnas revolucionarias. De Alberto Sánchez, tengo el dato de cómo pasó Florencio Sánchez a las filas insurgentes. La anécdota que nos pinta su desesperación y horror en el campo de batalla de Cerros Blancos, se ha difundido mucho.

del tiempo de la dictadura de Cuestas. A su vuelta de la revolución y después de su breve viaje a Buenos Aires, se afilió al *Centro Internacional de estudios sociales,* agrupación de carácter anarquista en la cual tuvo señalada actuación, a tal punto que más de una vez se vió obligado a ir a salto de mata y refugiarse en casas ajenas, a fin de burlar la persecución policial. En ese Centro daba Sánchez graciosas y originales conferencias de crítica social, en forma dialogada. También formó parte del cuadro filodramático que se había constituído en su seno y fué actor en varias representaciones dadas en castellano y en italiano. Allí estrenó su primera obra, unas escenas tituladas *¡Ladrones!* esbozo, dicen, de lo que sería años más tarde, *Canillita.* Ese cuadro fué representado con motivo de una especie de concurso teatral abierto por el Centro, en el cual intervinieron también el comediógrafo Edmundo Bianchi, con una pieza titulada *Nobleza de esclavo,* y Eulogio T. Peyró, con otra llamada *Desquite.* De esta misma época debe de ser su "scherzo", *Puertas adentro,* burdo diálogo entre dos sirvientas, con intenciones satíricas, del cual nos quedan copias manuscritas. (6).

En 1898 volvió a la Argentina llamado por el

---

(6) Debo la mayoría de estos datos, que he confirmado por otros conductos, a los Sres. Edmundo Bianchi y Pascual Guaglianone.—Luis Scarzolo Travieso ha contado en **El Plata** de Montevideo, del 7 de Noviembre de 1919, una graciosa anécdota referente a este momento de la vida de Sánchez **(Recordando a Florencio Sánchez: Florencio supersticioso.)**

doctor Lisandro de la Torre. Este había fundado en Rosario, el diario *La República*, y buscaba un secretario de redacción. En una de esas gestiones, don Alfredo Duhau le propuso ofrecer el puesto a Florencio Sánchez, a quien conocía, cuyo temple, talento y lealtad podía garantir. Sánchez aceptó. Su paso por *La República* fué breve y brillante. "Era un bohemio incapaz de someterse a ninguna disciplina de trabajo, pero que desarmaba siempre la severidad del director con un suelto feliz" — me escribe el doctor Lisandro de la Torre. Cierto día, a raíz de un desorden en que tuvo parte, Sánchez se alejó súbitamente de Rosario dejándole al doctor de la Torre una carta de despedida, noble y punzante, sincera confesión de la impotencia de su voluntad para corregirse. (7)

En Buenos Aires se metió de cabeza en la vida bohemia y noctámbula, estrechando relación entonces o en los años inmediatos con muchos de los que fueron luego sus invariables amigos: Martín Goycoechea Menéndez, Joaquín de Vedia, Camilo Villagra, Luis Doello Jurado, Carlos de Soussens, Antonio Monteavaro, José Ingenieros, Roberto J. Payró, José Pardo, Alberto Ghiraldo, Diego Fernández Espiro, Leoncio Lasso de la Vega, Luis A. Rouquaud, Eugenio Díaz Romero, José Ojeda y

(7) De una carta del doctor de la Torre al autor, de fecha Enero 5 de 1920. — Confirma estos recuerdos el señor Alfredo Duhau. El doctor de la Torre no ha destruído la carta a que en el texto se alude, pero no puede encontrarla entre sus papeles.

otros más. *La Syringa,* la famosa "sociedad esotérica" de alegre memoria, le contó entre sus contertulios. Si bien no era miembro de la redacción de *El País,* diario rico fundado en 1900 por Pellegrini, colaboraba en él, con sueltos y reportajes interesantísimos. También escribía en *El Sol,* semanario de arte y crítica social que había fundado Alberto Ghiraldo. Allí publicó, en 1900, algunos *Diálogos de actualidad* con la firma de Luciano Stein, y sus *Cartas de un Flojo,* suscriptas con su propio nombre, en las cuales la amargura del patriota y del hombre ante los vicios de su pueblo, irrumpe en elocuencia crítica o en sátira mordiente. (8) En ellas se fustiga la guapeza oriental, el matonismo, el culto del coraje que justifica cualquier bajeza, purificando a los ojos de la gente las almas más torpes; la vanidad patriotera en que todos son solidarios y el rencor partidista que fragmenta los partidos hasta el infinito; la mezquina politiquería que absorbe las mejores energías nacionales y la sumisión de todas las inteligencias a los ídolos gauchos, caudillos de chuza y poncho, bárbaros jefes de montoneras. Incisivas y valientes en la amones-

---

(8) Véase la colección de **El Sol** del año 1900 (los **Diálogos de actualidad**, en los números 78, 95, 96 y 98; las tres **Cartas de un flojo**, en los números 94, 96 y 97.) Posteriormente estos artículos han sido reproducidos varias veces. ¿Serán de él también los dos cuentos satíricos titulados **La Justicia... en China** (núm. 68) y **Ciencia Política** (núm. 111, del 1.o de Marzo de 1901) que aparecen firmados con el seudónimo, **Jack the Ripper?**

tación doctrinaria, esas cartas son aguas fuertes en los retratos.

Sánchez diseca el alma uruguaya de este modo:

"Nacidos de chulo y de charrúa nos queda de la india madre un resto de sus rebeldías indómitas, su braveza, su instinto guerrero, su tenacidad y su resistencia, y del chulo que la fecundó la afición al fandango, los desplantes atrevidos, las dobleces, la fanfarronería, la verbosidad comadrera y el salivazo por el colmillo, elementos constitucionales más que suficientes ambos para generar los vicios y defectos de eso que ha dado en llamar nuestra megalomanía, raza de los Treinta y Tres.

"De la tal herencia fisiológica conservamos muy acentuados los rasgos del chulo padre. Nos parecemos más a papá. La afición nuestra a la politiquería es importación pura de la tradicional Puerta del Sol. Más; Montevideo, toda la república, es una reproducción ampliada de aquel conversadero madrileño que nos describen los costumbristas españoles. Entre comer, beber, conversar de política y darnos de navajazos, repartimos el tiempo." (9)

Fustiga las asonadas uruguayas, en carne propia, con burla atroz, de esta suerte:

"Deshecha la montonera de Saravia, organizamos las nuestras y poco después pisábamos las cuchillas de la patria — ¡viva la patria! ¡abajo los salvajes! ¡abajo los ladrones! — y nos entregábamos a matar gente, a carnear vacas y a destruir ha-

(9) Cartas de un flojo: II, No creo en ustedes.

ciendas, alambrados, puentes, telégrafos y vías férreas, en nombre de nuestros hollados derechos, con tan patriótico ardor, que en ocho meses de correrías no dejamos herejía en perspectiva ni por proyectar. Batidos en Arbolito, Cerros Colorados, Cerros Blancos, Aceguá, Tarariras, etc., etc., etc., habríamos continuado quién sabe hasta cuándo nuestra misión topográfica de abrir caminos al través de los sembrados y las florestas, y pobladora a la vez... de cementerios, si el pueblo no empieza a gritar ¡basta! y Arredondo no mata a Borda y Cuestas no hace la paz''. (10)

Y a Aparicio Saravia, uno de los ídolos gauchos, un tiempo venerado, lo pinta crudamente, con unas pocas pinceladas, así:

''¿Te acuerdas de Aparicio Saravia? ¿Lograste durante la campaña descubrirle otras condiciones que mucho coraje, bastante astucia indígena y algunos hábiles recursos estratégicos como general, y como hombre una escasísima cultura moral y un espíritu celular con recovecos llenos de esa suspicacia aviesa, chocarrera y guaranga que se cristaliza en el gaucho americano? ¿Y a la mayoría de los caudillos que nos mandaban, ¿les sospechaste siquiera algo más o menos que eso?

''Sin embargo, Saravia, desde su Tebaida criolla comparte con los políticos y los financistas de esa tierra la gestación de los negocios públicos; es a veces consejero y las más de las veces árbitro; es

(10) Id: III, **Idolos gauchos.**

barómetro de la bolsa y un gesto suyo convulsiona los ánimos; si amenaza al gobierno echamos manos a la cintura, si le sonríe hacemos una reverencia, cuando habla en serio nos ponemos graves y nos echamos en corporación a reir a carcajadas si de sus labios brota una gauchesca ocurrencia...'' (11)

El nacionalista de pocos años antes había vuelto decididamente las espaldas a la tradición gaucha de su tierra, para mirar hacia el porvenir.

''Sean ustedes menos guapos — aconsejaba en una de sus cartas. — Tengan más amor a la vida, que concluirán por no despreciar tanto la del prójimo. Sean menos localistas. Ningún pedazo de tierra nos ha parido. Ella entera nos pertenece con su oxígeno y su sol, y es dominio que tienen derecho a usufructuar por igual todos los hombres... Y no siendo guapos ni patriotas, dejarán de ser políticos.''

''Serán entonces más humanos, más generosos; desceñirán de prejuicios el espíritu y no volverán a mirar hacia el Poniente''. (12)

Ya se ve en estas palabras el soñador humanitario, el lírico anarquista que fué Sánchez desde aquella época hasta su muerte. Y abominando de la juventud intelectual de su tierra, que mira hacia el pasado en vez de trazar rumbos hacia el porvenir, concluía una de esas cartas con este grito iracundo:

---

(11) Id.: Idolos gauchos.

(12) Id.: I, ¡Orientales y basta!

"No creo en ustedes, patriotas, guapos y políticueros!"

Su total conversión estaba hecha. El montonero nacionalista de 1897, movido por el agudo sentimiento de la inmoralidad de la sociedad burguesa, se había afiliado decididamente a los nuevos ideales revolucionarios.

En Diciembre de 1900 mantenía correspondencia con *El Sol,* desde Montevideo. Había regresado, pues, a su ciudad. Se le ve de nuevo por el *Centro Internacional de Estudios* donde lee sus *Cartas de un flojo.* Al año siguiente, junto con los ya citados Bianchi y Peyró, y con Pascual Guaglianone, inicia la publicación de un diario obrero, *Trabajo,* que tuvo efímera existencia. Pero Sánchez no lo vió morir. Descontentos de su informalidad, sus amigos le riñeron y él se marchó de nuevo a la Argentina.

Vuelve entonces a tentar fortuna en Rosario. Le acompañaron dos amigos porteños, tan bohemios como él, que a poco, habiéndose quedado sin recursos, regresaron a Buenos Aires. Quedóse Sánchez, entrando a formar parte nuevamente, en calidad de cronista policial, de la redacción de *La República.* Como ese diario, que había pasado desde 1900 a manos de don Emilio Schiffner, acaudalado hombre de negocios, de origen alemán, mantenía una recia campaña de oposición contra las autoridades locales, Sánchez inauguró la sección bajo el rubro "Desenvainen y metan. ¡Viva Frey-

re!", grito que ha quedado hasta ahora en el recuerdo popular como la denominación de aquella época en que las garantías constitucionales eran un mito, toda vez que se tratara de gente de la oposición. Su sueldo, jamás lo percibió junto, pues siempre fué cobrando por anticipos. Su dinero lo prodigaba en los cafetines del antiguo Mercado Viejo, en francachelas de café con leche en que participaban sus grandes amigos los muchachos vendedores de diarios, a quienes trataba de igual a igual. Pronto quedó al frente del diario, y durante los últimos meses de 1901, pensando en el mañana, empeñado en casarse, regenerado por el amor — según escribía a su novia de Buenos Aires — trabajó con ardor insólito en él. También se metió de cabeza en el mundo obrero, y yendo de aquí para allá, conmoviendo y persuadiendo, logró que se constituyeran algunas sociedades gremiales. Bajo su influencia, *La República,* que presumía de tendencias un tanto radicales, fué cobrando un subido tinte rojo. Las numerosas asambleas de la "Casa del Pueblo", donde se reunían aquellos gremios y dominaba la oratoria anarquista, tenían intranquila a la policía; las demasías revolucionarias de Sánchez, tenían sobresaltado al propietario del periódico: sucedió lo que tenía que suceder; a raíz de una huelga del personal del diario, el lírico muchacho quedó en la calle. Y vuelta a la bohemia sin pan ni techo, hoy comiendo aquí, mañana allí, hoy durmiendo en casa de un amigo, mañana en la de otro, a la es-

pera de un trabajo que no buscaba y que habría aceptado o rechazado, si se lo ofrecieran, según le diera la real gana.

Por aquel entonces, concurrente asiduo de los teatros de género chico y del Politeama, donde actuaba la compañía de Gerónimo Podestá, escribió *La gente honesta,* "sainete de costumbres rosarinas" en un acto y tres cuadros, firmado con el seudónimo de Luciano Stein. *La gente honesta* debió de estrenarlo la compañía de zarzuela del actor Enrique Gil, en el teatro Nuevo Politeama, el 26 de Junio de 1902; pero a última hora el intendente municipal prohibió la representación, por razones que actualmente no se alcanzan, cuando leemos esas deshilvanadas escenas, ni finas ni graciosas, de la vida alegre y nocherniega rosarina, si no se está interiorizado en muchos pormenores de esa vida. Bajo transparentes nombres aparecían ridiculizados en ese sainete, algunos hombres de aquel tiempo. Como el más tocado bajo el nombre supuesto de *Chifle* era el señor Schiffner, entonces presidente del Concejo Deliberante, de él partió la petición de que se prohibiera el estreno. A la hora de iniciarse la función, la policía, con gran despliegue de fuerzas, impidió el acceso a la sala, produciéndose con este motivo más de un incidente cómico o violento y varios arrestos. Sánchez, después de haber presenciado, riéndose a carcajadas, los efectos de su primer ensayo teatral, se alejaba con un amigo, comentando en alta

voz los sucesos, cuando se le acercó un pesquisante para ordenarle que se callara. Prodújose un altercado y tras las palabras el polizonte descargó sobre el comediógrafo una lluvia de puñetazos y un palo, llevándole luego preso. A los pocos instantes recobró su libertad, magullado y contento, gracias a la intervención de numerosas personas que fueron testigos del brutal atropello. No sería la última vez que tuviese que entendérselas con la policía. Su propaganda anarquista no lo recomendaba mucho a los ojos de la institución. Y menos sus conatos terroristas, como cuando pensó o quiso incendiar, durante una huelga, el depósito de tranvías. No obstante, en aquel tiempo, al anarquismo aun no se le reconocía en la Argentina demasiada importancia, y sus partidarios, más eran tenidos por locos que por peligrosos Y medio loco debía de parecer, en efecto, ese muchacho que bailaba siempre con la peor, como cuando, meses antes, en Enero, había aceptado el peligroso honor de servir de *cicerone* a Luis Barzini, el famoso corresponsal de *Il Corriere della Sera,* que tan indignada tenía la opinión con sus cartas sobre la Argentina.

Sánchez, que había escrito *La gente honesta,* no tanto por desquitarse de su ex-patrón como para ganarse unos pesos, la difundió la misma noche, impresa en un boletín del diario *La Epoca,* burlando de este modo la prohibición intendentil. (13)

(13) **La Epoca,** Rosario de Santa Fe, 26 de Junio de 1902, año I.o, n.o 12, edición extraordinaria. — Este diario, de corta vida, había sido fundado por Sánchez en compañía de otros periodistas.

El mes siguiente, el 28 de Julio, el Intendente Municipal nombraba una comisión censora de los espectáculos teatrales.

El teatro ya se le había metido entre ceja y ceja, y poco después, aconsejado por sus amigos, escribió *Canillita,* sainete que intituló con el apodo de uno de los más vivarachos vendedores del diario *La República,* un cofrade de los "Inmortales del café con leche", cómo él llamaba a sus andrajosos colegas.

Las escenas de *Canillita* son reales, muchas de ellas ocurridas en presencia del mismo Florencio, cuando entraba en los conventillos a charlar con sus moradores sobre la miseria y la necesidad de agremiarse. Estrenado el 2 de Octubre por la compañía Lloret, el sainete logró un éxito felicísimo y se representó doce noches consecutivas. Pero su suerte ha sido superior a la de cualquier sainete afortunado: desde su estreno en Buenos Aires, en 1904, la gente dió en llamar "canillitas" a los vendedores de diarios, y canillitas son y serán, hasta que existan. Sánchez ha creado una palabra.

Debemos referir a esta época de su vida, unas vacaciones que pasó en una colonia de Santa Fe, la Colonia Aldao, a dónde llevóle su amigo, el señor José María Aldao. También residió cerca de un mes, en una estancia del doctor Alejandro Maíz. La noticia no carece de interés, pues contribuye a explicarnos la génesis de *La Gringa.* Precisamente así se apodaba la hija del huésped.

Ese mismo año de 1902 dejó definitivamente a

Rosario y regresó a Buenos Aires. (14) Sus relaciones con los literatos y periodistas porteños se extendieron o estrecharon aun más, y a pedido de uno de ellos, el doctor José Ingenieros, publicó en 1903 en los *Archivos de Psiquiatría y Criminología*, del cual aquél era director, un resonante estudio sobre Joao Francisco, famoso caudillo de la provincia brasileña de Río Grande. (15) Tal "ensayo de psicología", como denominó el autor a ese trágico cuadro de una sociedad humana aterrorizada, diezmada y embrutecida por un terrible señor de vidas y haciendas, es notable. La siniestra ironía, aun recarga más, si cabe, sus tonos oscuros. No sé hasta qué punto el cuadro es fidedigno, pero podemos suponer que el ex-montonero de Saravia, que había corrido bastante por la frontera y tenía ojos, conocía el paño que cortaba, quiero decir, el caudillaje criminal.

(14) Sobre la segunda estada de Sánchez en el Rosario, he recurrido a varias fuentes de información. Mi principal informante ha sido el antiguo periodista y autor teatral rosarino J. Alberto Giménez que fué amigo de Sánchez. También debo interesantes datos sobre ambas estadas, recogidos entre los viejos camaradas de Sánchez, al Dr. J. Machado Doncel. — Se ha ocupado de esto mismo Joaquín de Vedia, en una conferencia leída en el teatro Solís de Montevideo y publicada en el diario **La Noche**, los días 17 y 18 de Marzo de 1920. Cierta en conjunto, esta conferencia hecha a base de recuerdos personales, en la parte referente a ese período de la vida de Sánchez adolece de alguna vaguedad y contiene uno que otro error de detalle y cronológico. — Cartas de Sánchez a su novia, de Agosto a Noviembre de 1901.

(15) **Archivos de Psiquiatría y Criminología**, Buenos Aires, Mayo de 1903, año IIo.—Este estudio, junto con las **Cartas de un flojo** y los **Diálogos de actualidad**, ha sido editado en un folleto bajo el título de **El caudillaje criminal en Sud América** (Editor: Maximino García, Montevideo, 1914.)

Tres meses después estrenaba *M'hijo el dotor.* De esta comedia había de surgir su popularidad. La escribió para casarse. Por aquellos días su espíritu atravesó una crisis muy grave. En Buenos Aires, cuatro años antes, en 1899, en casa de una tía suya, la señora de Valeto, había conocido a una linda niña de la vecindad, Catalina Rabentos, con quien el bohemio entró en amores, jurándole que se casarían "cuando fuese célebre". Los años pasaban sin que el bohemio hiciera juicio y mejorara su posición; y en tanto los dos novios, a pesar de las largas ausencias de él, estaban cada vez más empeñados en ser el uno del otro, la familia de ella no veía de buen ojo el casamiento, pues de ese anarquista el cual exigía de su compañera que compartiese sus propias ideas, no esperaba nada bueno.

—Te van a matar de un balazo con él, el día menos pensando — le pronosticaba la madre.

Y en efecto, las vagas noticias que llegaban a la muchacha, respecto a las andanzas de su novio, en Rosario, no eran tales que prometieran una sosegada vida de hogar.

Por fin, decidida la familia de Rabentos a dar un corte al asunto, cuando Sánchez regresó a Buenos Aires, a fines de 1902, le exigió que se casara en breve plazo, o que abandonara la casa. Refiere la viuda que, desesperado, estuvo por matarse de un tiro; pero que, aunque capaz de hacerlo, refrenó su trágico impulso y se resolvió a franquearse

a toda costa las puertas de la reputación y del éxito. Aquella noche le dijo, sencillamente:

—¿Sabes, Catita, que casi te quedas viuda? (16)

Fué entonces cuando escribió *M'hijo el dotor.* El primer acto lo maduró por el camino, una noche, mientras volvía paso a paso desde el centro de la ciudad a su desordenada vivienda de bohemio: al levantarse el sol del nuevo día ya lo había escrito. Seis días después hizo el segundo seis días después el tercero y seis días después el cuarto, porque en principio la comedia constaba de cuatro actos. El primer título que tuvo fué *Las dos conciencias.* (17).

Fué su padrino Joaquín de Vedia, entonces crítico de *Tribuna.* El ha referido cómo llegó la comedia a las tablas, y su versión merece especial crédito sobre cualquier otra. Cuenta Vedia:

"Si en alguna desidia, si en alguna desconfianza tropezó Florencio Sánchez, para llegar con su más popular comedia a la escena que le esperaba,

---

(16) Tengo estos informes de la viuda. — Se ha referido también al noviazgo de Sánchez, Vicente A. Salaverri, en un artículo titulado: **Florencio Sánchez: Hablando con la viuda del dramaturgo.** (**Caras y Caretas**, Diciembre 20 de 1919.)

(17) He referido de qué modo fué escrito **M'hijo el dotor**, fundándome en varios artículos de 1903 y en fidedignos testimonios verbales. Difieren los relatos en pormenores, de escasa importancia.—La concepción, sin embargo, debió de ser muy anterior. El Sr. J. Alberto Giménez, afirma en la carta citada que los datos necesarios para escribir la comedia los recogió en el Rosario, basándose su argumento en una historia real. — Joaquín de Vedia ha contado que Sánchez le expuso los tipos, el asunto y la fábula que pensaba desarrollar, algún tiempo antes de que le llevara la obra escrita.

fué en mi desidia y en mi desconfianza. Gacetillero de teatros a la sazón, yo estaba relacionado con la mejor parte de los autores cómicos y empresarios de Buenos Aires. Sánchez me confió la idea fundamental de su obra, prometiéndome interceder en su favor ante cualquier dirección en demanda de novedades. Importaría muy poco a la más elemental inducción psicológica que yo lo negara o lo callara: mi vanidad de "crítico", se ejercitó en formular toda especie de objeciones al plan del nuevo autor, poniendo por precio de mi ayuda absolutamente superflua, una exigencia de perfección absolutamente ridícula. Sánchez escribió y me llevó en dos cuadernos, muy limpios y de una caligrafía excelente, sus dos primeros actos. Ahí se quedaron, esperando el tercero que tardó en llegar. No me apuraba, convencido de que la comedia tal como Sánchez me la contara no sostendría siquiera diez minutos la prueba escénica. Por fin, una noche, no sabiendo qué hacer, leí los tres actos, y comprobé con desagrado en un principio, con admiración muy luego, lo que ya sospechaba, a saber, que el neófito no había hecho el menor caso de mis observaciones, ni aun de aquéllas que él mismo reconociera justas. Al día siguiente, fuí al Teatro de la Comedia, donde funcionaba la compañía de don Gerónimo Podestá, dirigida por don Ezequiel Soria. Hallé a éste en conversación con don Enrique García Velloso, autor predilecto de la casa, y le dije: "Creo que tengo en mi poder la mejor pieza

dramática ,escrita hasta hoy en Buenos Aires''. Pensaron que les iba a hablar de una cosa mía!... Los disuadí bien pronto, dándoles el nombre y las señas del autor, a quien sólo Velloso conocía relativamente. ''Pues a leerla enseguida'', me dijo Soria. Convinimos encontrarnos esa misma noche, lejos de allí, para no ser interrumpidos. Nos juntamos en la esquina de Corrientes y Suipacha, y en un saloncito próximo, yo leí de nuevo, a gritos, y de un tirón, los tres cuadernos, ante Soria y Velloso atentos y entusiasmados. Vamos al teatro!, exclamó el primero. Media hora después, las órdenes estaban dadas al copista de la Comedia, para que ''sacara'' los papeles, y la distribución quedaba hecha. Pasó como una semana; hacía ya tiempo que yo no veía a Sánchez, cuyo domicilio me era desconocido; lo veo entrar en mi vivienda una tarde, más mal trajeado que nunca, con todo el aspecto del mal que acaba de matarlo, — pobrecito —, y le conté lo que ocurría. Se fué al teatro, loco de contento, y se encontró en pleno ensayo de su obra. A los pocos días el estreno, el triunfo. Esta es la verdadera historia de *M'hijo el dotor*, y ya veis cómo, si debió marcar el obligado compás de espera, no fué porque la envidia o la emulación quisieran cortarle el paso. No ha menester la gloria de nuestro amigo, para proyectarse entre los venideros, que le sacrifiquemos la honestidad de sus contemporáneos''. (18).

---

(18) **Joaquín de Vedia: Florencio Sánchez, conferencia leí-**

Puede muy bien concordarse con el relato de Vedia esta anécdota referida poco después del estreno de *M'hijo el dotor*:

Estaban leyendo la comedia ante un grupo de periodistas y autores (Vedia dice que la estaban ensayando, y es más lógico), cuando llegó Sánchez. Mal trajeado, con el pelo largo, en vano alegaba su calidad de autor de la obra que estaban leyendo: el portero del escenario negóse a dejarlo pasar. Y tuvo que permanecer en un resquicio de la puesta central, para pescar algo, emocionado. Por fin la intervención de un conocido le franqueó la puerta del escenario donde su presencia provocó general sorpresa y un cuchicheo benévolo y sonriente. Gerónimo Podestá se le aproximó y como buen criollo:

—Amigo — le dijo — quien había de creer que debajo de ese saco hubiese tantos chicharrones!

En verdad, fué el primer juicio que conoció sobre *M'hijo el dotor*. Pocas horas después, Sánchez renovaba su indumentaria en una tienda central. (19).

---

da en el teatro Nacional Norte. (Publicada en **Nosotros** tomo V.o, n.o 28, Mayo de 1911). — Con diversas palabras e insignificantes diferencias de detalle, ha repetido la misma versión en su reciente conferencia de Montevideo, publicada en **La Noche.**

(19) En su conferencia de Montevideo, Vedia cuenta que cuando Sánchez supo que su obra ya estaba ensayándose, "ambos se fueron al teatro, donde los cómicos, al ver al autor de aquella pieza que los traía conmovidos y llenos de ilusiones lo miraban con mal disimulada sorpresa". Esto, aunque menos emocionante, es más probable que lo referido en la anécdota. Pero

M'hijo el dotor se estrenó el 13 de Agosto de 1903. Días antes, el autor lo había leído en un saloncito de *El País*, a sus mejores amigos, quienes le pronosticaron un gran éxito. Los diarios acogieron el pronóstico. Pocos triunfos semejantes recuerda la historia del teatro rioplatense. Las ovaciones del público, repetidas al final de cada acto,

---

hay versiones más antojadizas todavía. Por ejemplo, ésta, recogida de labios de la actriz Blanca Podestá, por Vicente A. Salaverri, publicada por él en su libro **Del picadero al proscenio** (Montevideo, 1913) y luego reproducida por él y otros, varias veces, en libros y revistas: "Una tarde, en la hora del ensayo, apareció Ezequiel Soria, con un jovencito flaco, huesudo, derrotado, que apretaba en la diestra un rollo de cuartillas. — Señores — díjonos Soria —, he aquí un gran autor futuro. Tengo el agrado de presentarlo a ustedes. Recuerdo que la mayoría de mis compañeros rieron incrédulos, posando los ojos en su calzado maltrecho y en su traje harapiento. El joven iba dando la mano a todos, con timidez, sin desplegar los labios. Antes de irse nos dejó la obra que traía escrita en formularios del telégrafo. La leímos y nos pareció magnífica. Los ensayos se hicieron activamente. Pero faltaban pocos días y no era dado ver al autor por el teatro. Entonces la dirección se enteró de que los porteros le habían negado la entrada al verlo rotoso, confundiéndolo sin duda con un atorrante. — ¡Hay que darle un anticipo! — dijo la empresa. Y así se hizo. Entonces el muchacho se compró un traje decente." — En un folleto, titulado **Florencio Sánchez, Episodios de su vida** (Montevideo, 1918), el señor Miguel Víctor Martínez cuenta de otra manera — ¡claro! — la intervención de Vedia en el estreno de **M'hijo el dotor** y la historia del portero. — Vedia, en el último párrafo del relato transcripto, parece aludir a una versión más. Tal vez haya otras. (Ya en prensa esta página, aparece una nueva versión, que repite de labios ajenos, el señor Juan A. Caruso, al frente de la edición de **La tigra**, que acaba de publicar **El Teatro Nacional** (n.o 103). Según ella, los cómicos de la Comedia habrían rechazado la obra de Sánchez, que sólo fué aceptada a la vuelta de Ezequiel Soria de su viaje a Europa.) Es muy interesante ver a través de todo esto, cómo se forma una leyenda, conservándose sólo, aunque deformado, el núcleo de verdad histórica que le dió origen.

acompañaron a Sánchez hasta su salida del teatro. La crítica fué unánimemente elogiosa. La comedia fué representada 38 veces consecutivas, cifra hasta entonces no superada por ninguna obra seria del teatro nacional, tampoco por *La piedra de escándalo.*

El 25 de Setiembre Sánchez realizaba su sueño: se casaba. El 21 sus amigos le ofrecieron una comida en uno de esos pintorescos restaurantes de la calle Carabelas, que en breve no serán más que un recuerdo del Buenos Aires de ayer. Entre los comensales figuraban los más simpáticos representantes de la joven intelectualidad de aquellos días. En el pergamino que firmaron, recuerdo haber visto entre otros, los nombres de Diego Fernández Espiro, Ricardo Rojas, Juan Pablo Echagüe, Antonio Monteavaro, Emilio Ortiz Grognet, Alfredo López, José Ojeda, José Ingenieros, Antonino Lamberti, F. Barrantes Abascal. También en aquella ocasión el alma buena y sencilla de Sánchez se abrió en una frase que no ha sido olvidada:

—Ahora que tengo qué comer, me dan de comer!

Después de su triunfo en el teatro, aun trabajó en el periodismo: en *Tribuna,* en *La Opinión;* publicó también en *El Gladiador* — en 1904 — *Las veladas de la cocina,* dos gráficos diálogos criollos; pero luego se desligó de los diarios, en los cuales sólo volvió a escribir accidentalmente y por incorregible inclinación. Donde no dejó de vérsele de cuando en cuando, fué en la redacción de *La Protesta.* Se

vinculó a ella en la época de Alberto Ghiraldo. Entonces *La Protesta* era algo más que un diario anarquista. Era una "cueva" de literatos y bohemios; un campo abierto a todas las opiniones, una tribuna libre de arte y pensamiento. Aun años después, cambiada y decaída, Sánchez la quería. Recuerdo que en los días terribles de Mayo de 1909, en que todo el proletariado de Buenos Aires se había levantado como un solo hombre contra el jefe de policía coronel Falcón, una noche Sánchez se separó de mí, en un café, con el propósito de ir hasta *La Protesta* — cuya aparición había sido prohibida o estaba en vías de prohibirse —, para publicar algo en sus columnas.

Aunque su régimen de vida nunca fué el del literato profesional, vivió de su teatro. A la realización de sus obras, siempre sucedían largos descansos. Muchas de ellas nacieron de los apremios de la necesidad. Repitamos con José González Castillo: Desde el estreno de *M'hijo el dotor,* "sólo escribió por y para el *adelanto.* Así compró su primer traje de autor; así alquiló su casa, así adquirió sus muebles y se casó, y así, en una palabra, vivió en lo sucesivo, ligando cada obra a cada acontecimiento de su existencia, y como quien dice, viviendo por *adelantado*". (20). La maduración era lenta, pero puede decirse que sus obras estaban hechas cuando estaban pensadas: las escribía en po-

---

(20) José González Castillo: **Florencio Sánchez (Acotaciones — Buenos Aires — núm. 3, noviembre 5 de 1916).**

cos días, generalmente en veinticuatro horas, a menudo de la madrugada a la noche, de una sentada, vertiginosamente, con una letra grande y franca, sin numerar las páginas y las escenas, en un lenguaje más hablado que escrito. Casi todas las escribió en formularios telegráficos, que él mismo iba a procurarse subrepticiamente en la casa central de correos. "He sido testigo de alguna de esas horas de producción frenética — cuenta Joaquín de Vedia —. En un pequeño cuarto de hotel, lleno de humo, sembrado de cuartillas que se borroneabas las unas sobre los otras, y que él arrojaba sin mirar, desde su reducida mesa, sobre la cual se inclinaba, todo encorvado, todo encogido, como procurando una concentración de energía nerviosa, dió término a *Los Muertos*, mientras su hermano Alberto, Doello y yo, — "no hablen bajo, porque me distraen", nos había dicho — conversábamos. De paso por Buenos Aires, instalado allí a aquel solo objeto, la noche antes diera comienzo a la tarea, que de tal suerte, sin comer, ni dormir concluía en presencia nuestra y entre nuestra charla, y no por cierto para corregirla luego, pues no hubo caso de que una sola vez retocara una frase, ni modificara una escena, ya fijadas en el papel. Quizá le eran necesarios el rumor, la agitación, la fiebre, como compañeros de trabajo, y nada habría concebido ni ejecutado en el aislamiento y la soledad. Por eso, nunca le ocupó la idea del gabinete de estudio, ni adquirió para su nido ni si-

quiera una mesa escritorio. Escribía en cualquier parte, en el café, en la sala de un diario, en el cuarto de un camarada, y a veces, también, en su casa, pero siempre así; en un solo esfuerzo espasmódico y brutal". (21).

Del mismo modo fué escrita *La Gringa*, tras prolongada holganza. "*La Gringa* está hecha, aquí — continuó, tocando su frente invadida por su melena... Esta noche la escribo. Y fué así. Al día siguiente... hubo lectura en casa de Ingenieros". (22).

La viuda del comediógrafo refiere que cuando trabajaba en su casa, lo hacía durante horas seguidas y hasta había que darle de comer como a un niño, cortándole los alimentos y poniéndoselos en la boca. Durante la tarea tomaba mate, y para no incomodar a nadie, se lo hacía solo, con agua a veces fría. Cuando escribía estaba contento. No le incomodaba que cerca de él se charlase o hiciese ruido. Al contrario, lo deseaba.

Fueron aquéllos, hasta su viaje a Europa, seis años de producción y de vida desordenadas, transcurridos en medio de la agitación febril del mundo teatral de Buenos Aires y Montevideo, en el cual la verdadera existencia comienza al abrirse las salas de espectáculos y concluye al amanecer, perezosamente llevada al halago de la murmuración,

---

(21) Joaquín de Vedia: Conferencia citada (en **Nosotros**).

(22) M. Michel-Dumas: **Florencio Sánchez (Fray Mocho**, Noviembre 8 de 1912). El articulista nos cuenta muy interesantes pormenores sobre cómo fué escrita **La Gringa.**

el chiste, el tabaco y el alcohol. Este último fué nefasto para Sánchez, aunque debe reconocerse que si abusó de él, no llegó a hundirse en la abyección como algunos otros desventurados bohemios. Era asiduo a todo estreno y suceso teatral: en medio de la vida inquieta de los escenarios y *foyers*, participando en los comentarios que giran alrededor de las representaciones, se sentía como pez en el agua. De pronto desaparecía por un tiempo. ¿Dónde estaba? En Buenos Aires decían: en Montevideo. Y en Montevideo: en Buenos Aires. Pero a veces se alejaba "del mundanal ruido", yendo a buscar descanso en algún amable refugio, donde con inocente coquetería de holgazán se dedicaba durante unos cuantos meses a alternar la tarea de tejer canastos con la de urdir escenas teatrales. Así hizo en 1907, recogiéndose en su quintita de Banfield, que había alquilado después del estreno de *Barranca Abajo;* así hizo en 1908, retirándose en otra de las afueras de Montevideo. (23). Alguna vez su alejamiento debióse a motivos más serios, como sucedió a mediados de 1907 en que tuvo que correr a reparar su organismo quebrantado por la vida nocherniega y desordenada que llevaba, a una estancia de un pariente, en el departamento de Florida, donde escribió *Los derechos de la salud.* (24).

---

(23) Angel S. Adami: **¡Canastos! Los ocios de un dramaturgo. La calandria que silba y el anarquista que habla (Caras y Caretas,** Enero 9 de 1909.)

(24) Véase sus dos cartas íntimas dirigidas a Luis Scarzolo Travieso, en Agosto de 1907, y publicadas por éste en **El Plata** de Montevideo, el 7 de Noviembre de 1919.

Durante esos seis años produjo todas sus obras, las cuales, incluyendo en la lista a *M'hijo el dotor* y la ya estrenada *Canillita,* suman veinte. Ellas fueron estrenadas en este orden:

1) *M'hijo el dotor,* comedia dramática en 3 actos. En el teatro de la Comedia, por la compañía de Gerónimo Podestá, el 13 de Agosto de 1903. Traducida al italiano por Vicente di Napoli Vita, y estrenada en este idioma, por la compañía Cavalli Bolognesi, en el teatro Argentino, el 5 de Noviembre de 1903.

2) *Canillita,* sainete en un acto. En Buenos Aires, fué estrenada en el teatro de la Comedia, por la companía de Gerónimo Podestá, el 4 de Enero de 1904.

3) *Cédulas de San Juan,* pieza en 2 actos. En el teatro de la Comedia, por la compañía de Gerónimo Podestá, el 1.° de Agosto de 1904.

4) *La Pobre Gente,* comedia en 2 actos. En el teatro San Martín, por la compañía de Angelina Pagano, el 1.° de Octubre de 1904.

5) *La Gringa,* comedia en 4 actos. En el teatro San Martín, por la compañía de Angelina Pagano, el 21 de Noviembre de 1904. El estreno a que hacen referencia algunas ediciones, del 8 de Febrero de 1909, en el teatro de la Comedia, no es

otra cosa que un reestreno, después del olvido en que había sido tenida la obra, durante cuatro años.

6) *Barranca Abajo,* drama en 3 actos. En el teatro Apolo, por la compañía de los hermanos Podestá, el 26 de Abril de 1905.

7) *Mano Santa,* comedia en 1 acto. En el teatro Apolo, por la compañía de José J. Podestá, el 9 de Junio de 1905.

8) *En familia,* comedia dramática en 3 actos. En el teatro Apolo, por la compañía de los hermanos Podestá, el 6 de Octubre de 1905.

9) *Los Muertos,* drama en 3 actos. En el teatro Apolo, por la compañía de los hermanos Podestá, el 23 de Octubre de 1905.

10) *El Conventillo,* zarzuela en 1 acto, con música de Francisco Payá, en el teatro Marconi, por la companía española de Eliseo Sanjuán y Carlos Salvany, el 22 de Junio de 1906.

11) *El Desalojo,* comedia en 1 acto. En el teatro Apolo, por la compañía de los hermanos Podestá, el 16 de Julio de 1906.

12) *El Pasado,* comedia en 3 actos. En el teatro Argentino, por la compañía de Serrador-Mari, el 22 de Octubre de 1906.

13) *Los Curdas,* sainete en 1 acto. En el teatro Apolo, por la compañía de José J. Podestá, el 2 de Enero de 1907.

14) *La Tigra,* comedia en 1 acto. En el teatro Argentino, por la compañía de Pablo Podestá, el 2 de Enero de 1907.

15) *Moneda falsa,* sainete en 1 acto. En el teatro Nacional, por la compañía de Gerónimo Podestá, el 8 de Enero de 1907.

16) *El Cacique Pichuleo,* zarzuela en 1 acto, con música de Francisco Payá. En el teatro Argentino, por la compañía de Pablo Podestá, el 9 de Enero de 1907.

17) *Nuestros hijos,* comedia dramática en 3 actos. En el teatro Nacional, por la compañía de Gerónimo Podestá, el 2 de Mayo de 1907. Traducida al italiano por Alberto Scarzella y estrenada en este idioma, por la compañía de Gemma Caimmi, en el teatro Urquiza de Montevideo, en Junio de 1908.

18) *Los Derechos de la Salud,* comedia en 3 actos. En el teatro Solís de Montevideo, por la compañía de José Tallaví, el 4 de Diciembre de 1907. En Buenos Aires, en el teatro Nacional, por la compañía Gamez-Tallaví, el 20 de Diciembre.

19) *Marta Gruni,* sainete en un acto y 3 cuadros, con comentarios musicales de Dante Aragno. En el teatro Politeama de Montevideo, el 7 de Julio de 1908, por la compañía de zarzuela española de Arsenio Perdiguero. En Buenos Aires, en el tea-

tro Argentino, por la compañía de Florencio Parravicini, el 5 de Noviembre.

20) *Un buen negocio,* comedia en 2 actos. En Montevideo, el 2 de Mayo de 1909. En Buenos Aires, en el teatro Apolo, por la compañía de Pablo Podestá, el 17 de Mayo. (25).

Le conocí en aquel tiempo. Alto, flaco, encorvado, con aquella cara mansa y algo aindiada a la que los ojos saltones y encapotados, el labio inferior caído y la mandíbula larga, daban cierto aire de bobería, tenía el aire vulgar de un muchachón bueno, y nada más. Cuando estaba en vena de hablar, sobre todo si contaba los argumentos de sus obras pensadas, lo hacía con confusa abundancia, animando su verba con un continuo mover de los largos brazos desgarbados. Lo más simpático de su fisonomía era la risa efusiva derramada en toda ella, aun en sus ojos oscuros y dormidos, una risa tras la cual asomaba una punta de melancólica burla.

Era una risa leal, ligeramente atenuada por la irónica cautela de quien como él había corrido mucho la vida y conocido bastante a los hombres y su frecuente necedad. Esta contradicción reflejada

(25) Las obras de Sánchez han sido publicadas repetidas veces, después de su muerte, sueltas, en ediciones populares, o reunidas, dos o más, en volúmenes, por diversas empresas editoriales de Buenos Aires y Montevideo. Catalogar todas esas ediciones paréceme tarea poco menos que inútil. Las únicas piezas hasta ahora no publicadas son: **Cédulas de San Juan, El conventillo, El desalojo y El cacique Pichuleo.**

en su rostro, entre su natural temperamento que tendía espontáneamente a entregarse al primer llegado y el sentimiento de reserva que le había dado su experiencia, encierra la clave del alma de Sánchez. Alguien que lo trató y quiso mucho nos ha hablado de su fácil camaradería y superficial afectuosidad.

"Todo el mundo lo amaba — escribió Antonio Monteavaro — y él se dejaba querer, voluptuosamente. Sufría con pesar visible por la falta o la mesura en el cariño, pues exigía, imperioso, como un niño mimado, la carantoña y el halago, sin cargo de reciprocidad. El público estaba en constante deuda de afecto para su exigencia sentimental, pero él se consideraba exento de retribución, tal vez por la misma largueza que quitaba, con el exceso de amigos, la intensidad del sentimiento. Su alma siempre se desbordaba; jamás se volcaba. Y era una antinomia curiosa la irradiación de simpatía, el halo de afecciones que circundaba, como un nimbo glorioso, la existencia de ese corazón reservado, tan grande y tan mezquino". (26).

No mezquino: el calificativo es injusto, aunque sea exacta la pintura. Corazones como el de Sán-

---

(26) Antonio Monteavaro: **Florencio Sánchez** (**Ultima Hora,** 18 de Enero de 1911). — En su citada conferencia de Montevideo, Joaquín de Vedia, también ha ahondado perspicazmente en el corazón de Sánchez, intentando explicarse cómo pudo ser que "él que lloró tanto por las criaturas de su imaginación, rara vez hiciera caso de las lágrimas que otras criaturas más reales podían derramar por sus errores o sobre su tumba". Yo lo describo como lo ví.

chez son los aleccionados por la experiencia. Ingénitamente hay en ellos una capacidad infinita de amor y de ternura: aman y desean ser amados; pero la vida no ha pasado en vano sobre ellos, y las decepciones y las heridas los han vuelto retraídos y cautos, no por cálculo sino por instinto. A través de la existencia han perdido aquella condición nativa de entregarse a ciegas, y esa defensa afectiva que inhibe sus expansiones los hace parecer, al ojo vulgar, fríos e indiferentes. Frente al individuo vivo y real, instintivamente se retraen y dejan de manifestarse cuáles son; pero la fuente de amor y de ternura que hay en su pecho no es menor de lo que fué y no busca sino derramarse sobre todo y sobre todos. De ahí su interés ardiente y vivísimo por "el hombre", inexplicable para el observador superficial.

La entera vida y obra de Sánchez prueban este amor. Lo declara su lírico y generoso anarquismo. Los pequeños, los humildes, los pobres, los desdichados, los oprimidos, lo tuvieron siempre de su parte. Su amor a los niños era proverbial. Se cuenta que una noche de invierno en que se retiraba a su casa con unos pocos níqueles y sin haber comido, despertó a dos chicos dormidos en un umbral:

—¿Qué hacen ahí?

—Esperamos los diarios, niño.

—¿No tienen frío?

—Mucho, señor.

Y él, dándoles sus cincuenta centavos:

—Vayan a tomar un café con leche. Así esperan en el café, donde no hace tanto frío.

Cierto que él también había padecido el frío y el hambre muchas veces, y el dolor de los miserables despertaba ecos familiares en su corazón.

Donde las almas como la de Sánchez vuelven a manifestarse en su casta desnudez, es junto a la mujer. En su hogar, al lado de la linda esposa largamente deseada y ardientemente amada, era tierno, expansivo, confiado. Gustábale ser mimado y se abandonaba y dejaba acariciar como un niño. "Era un santo" — dice con sincera convicción su viuda. — Y "el santito" lo llamaban en su casa.

No tuvo hijos, pero se rodeaba de animales, de pájaros sobre todo, a quienes quería como a hijos.

Enfermo, naturalmente su carácter era inestable, pues seguía las fluctuaciones de su salud. Se le había diagnosticado una afección al corazón: dilatación del mismo y de la aorta. "Tengo el corazón de un hombre de sesenta años" — escribía a su amigo Scarzolo Travieso, en Agosto de 1907, refiriéndole el diagnóstico de un médico. (27). Sufrió varios síncopes cardíacos, que lo dejaban como muerto. También padecía ataques de neurastenia, pero, no desmintiendo ni en esos momentos su mansedumbre, rogaba a los íntimos que no

---

(27) El Plata, Montevideo, 7 de Noviembre 1919: Cartas citadas.

le hablasen, que lo dejasen solo, para no verse en el trance de hacerlos víctimas de su incontenible excitación nerviosa. Pasado el ataque, llamaba a su esposa, y, "ahora puedes hablar, reir, incomodarme", le decía. A no ser en casos tales, nunca se enfadaba.

A pesar de sus ruidosos triunfos — inevitable semillero de envidias — tuvo más amigos que enemigos. Sin esfuerzo, despertaba en todos una pronta simpatía, espontánea condición que contribuyó sin duda a despejarle el camino del éxito. Nunca le faltaron en la prensa, aun antes del estreno de *M'hijo el dotor,* amigos adictos que lo estimularon y sostuvieron. No buscaba el reclamo, pero se lo hacían porque se le admiraba, y también porque se le quería. El, sin modestia y sin vanidad, realizaba la propia obra, naturalmente, movido sólo por el impulso de su genio. Por supuesto la quería, como que era sangre de su propia carne. De ahí que las críticas favorables le pusieran contento y que no le fueran indiferentes las adversas. Pero las heridas que éstas abrían en su alma, por crueles que fuesen, se cerraban pronto. "Si se ocupan de tí, es prueba de que vales", le decía su esposa. "¿Sabes que tienes razón?", contestaba; y ya hacía a un lado el fastidio.

Y si la envidia alguna vez mostróle sus dientes amarillos, él pasó sin mirarla, acaso entristecido, pero desdeñoso y sonriente. Su corazón no la conoció. ¡Tenía tanta fe en sí mismo!

Por lo demás, ¿cuánto daño pudo causarle la hostilidad de los envidiosos y los perversos? La vida de Sánchez está llena de sinsabores; pero los más de ellos fueron hijos de sus propios defectos, antes que de la maldad de los hombres.

Ciertamente, en su carrera teatral topó con la incomprensión de muchos. Los críticos relamidos no encontraban "literatura" (!) en sus obras. Le acusaban de llevar a la escena el lenguaje del pueblo. Otros condenaron el sentido moral de su teatro. Estaban en su derecho. También el público alguna vez mostrósele incomprensivo, como sucedió en el estreno de *La Gringa*, o esquivo, como sucedió en el de *El Pasado*. A su vez la murmuración de algún colega insinuaba, siempre que podía, acusaciones de imitación o plagio. A propósito de *Nuestros hijos* deslizaron el recuerdo de *Papá Lebonnard;* a propósito de *Los derechos de la salud*, el de *El Deseo*, de Sudermann. De su parte, empresarios y cómicos supieron explotar la miseria y talento del dramaturgo. Por cuestiones de derechos de autor tuvo más de un incidente y de un disgusto.

Nada de esto es leyenda. Está documentado.

Todos son gajes naturales del oficio.

En cambio le acompañó constante el favor y el aplauso de los públicos argentino y uruguayo; y la crítica extremó más veces la nota de la alabanza que la de la censura. A raíz de cada uno de sus sonados estrenos, la crítica celebra su mejor obra

o la mejor del teatro nacional. Es un estribillo. Camaradas y admiradores le sobraron; banquetes y cariñosas recepciones en sus giras teatrales no le faltaron. En todas partes se le quería y acogía con los brazos abiertos. ¡Y cuántas veces en los diarios donde escribió, disculpóse su pereza y negligencia en homenaje a su talento!

Esto también está documentado.

Pero en torno de Sánchez se ha formado una leyenda que urge desvanecer. Periodistas declamadores o admiradores mal informados lo han convertido en víctima de no se sabe qué terrible conjuración y sorda guerra, llevando por el mundo el fatal estigma del genio, desconocido y perseguido por propios y extraños.

Eso es falso. Sánchez no fué un analfabeto genial y maldito. Fué un hombre simpático, culto, inteligente, cuyo talento supieron honrar sus contemporáneos. Era un inadaptado, es verdad. Estaba enfermo. No podemos reprochárselo a sus contemporáneos. El testimonio de su gran amigo Joaquín de Vedia es insospechable. Dice así: "Si aquel sonámbulo genial, hubiera sido un trabajador metódico, un disciplinado o un equilibrado, con algo menos de bohemio y algo más de burgués, creo que su suerte habría sido muy distinta de lo que fué, de tal manera halló fácil y llano el camino que debía llevarle a la consagración de su talento". (28).

---

(28) Joaquín de Vedia: Conferencia de Montevideo (en La

Pero el ambiente era chico para él. Sus viajes continuos de Buenos Aires a Montevideo y los éxitos logrados en ambas capitales del Plata, no alcanzaban a satisfacer su ambición de triunfar sobre más vasto escenario. Fué así como empezó a agitarlo la idea de conseguir del gobierno uruguayo una pensión, para trasladarse a Europa. No le faltó apoyo ni en la prensa ni en la cámara, y el presidente Williman le hizo formales promesas. En Abril de 1908, los diputados Rodríguez Larreta, Rodó, Cortinas, Arenas y Massera, presentaron un proyecto a la cámara, por el cual se acordaba a Sánchez una pensión por el plazo de tres años. Sancionado favorablemente, el asunto se estancó en el Senado. Pensaron algunos que el monto de la pensión era excesivo, argumentando que para artistas y estudiantes universitarios, se habían votado modestas sumas, lo necesario para poder vivir. Ciertamente el caso no era el mismo. Hablando al respecto decía Sánchez en un reportaje: "Yo no voy a concurrir a ningún Liceo, ni a cursar estudios. La índole de mi tarea descansa en primer término, en la labor. Pero también en vinculaciones que demandan gastos. Por otra parte, mi esfuerzo tenderá siempre a compensar la ayuda del Estado y hasta a pres-

---

Noche). — Es un espécimen de esa crítica no documentada y fantaseadora la conferencia pronunciada por Vicente Martínez Cuitiño, en el teatro Buenos Aires, el 14 de Noviembre de 1910. Ha sido reproducida varias veces. (Léase su última edición: Florencio Sánchez y su obra: Ensayo crítico — en un folleto del "Teatro Popular", año I, N.o 5, B. A., 1919).

cindir de ella, si mi trabajo me proporcionara medios para vivir algún tiempo en las grandes capitales". (29).

La demora lo hacía sufrir mucho. Se había hecho la ilusión de estrenar en Europa, la crítica y los amigos lo habían animado y sentía natural impaciencia por llenar sus aspiraciones. Aunque decepcionado por la espera infructuosa no desmayaba en su propósito de ir a Europa con apoyo oficial o sin él. "Trabajaré, lucharé, buscaré los medios — decía. — A punta de pluma se pueden hacer muchas cosas y yo le tengo mucha confianza a la mía, porque es buena, porque es honrada, tanto que me ha dado de comer durante cinco años". Y ya planeaba nuevas obras, de las cuales conocemos los títulos: *La plebe,* drama en cuatro actos para el cual había hecho algunos apuntes; una comedia, *La viudita,* y otro drama en tres actos que venía madurando desde tiempo atrás: *El derecho a la tristeza.* (30).

Por fin llegó el apoyo oficial. El Presidente de la República, respondiendo a la solicitud de la opinión culta del país, buscó el modo de enviarlo a Europa por vía administrativa. El 22 de Setiembre de 1909 le nombraba comisionado oficial "para informar sobre la concurrencia de la República a la Exposición Artística de Roma".

---

(29) La Tribuna Popular, Montevideo, Julio 24 de 1908. — La pensión aprobada por la Cámara de Diputados consistía en 300 pesos mensuales por el término de dos años.

(30) Mismo reportaje.

Sánchez fué despedido cariñosamente por sus amigos de Montevideo y Buenos Aires con dos fraternales banquetes. Su discurso de Buenos Aires, del cual se conserva el borrador escrito con lápiz, concluía de esta manera:

"Me voy a Europa. A qué? A algo más que vivir y escribir comedias. Si el artista simpático a Nietzsche se conformaba con pan y arte, yo ambiciono pan, arte y gloria.

"Se que debo luchar y que la batalla será decisiva, pero mis armas son buenas: confianza y energía. Y en mi penacho he sustituído la vieja divisa del guerrero: "Vencer o morir", por la más imperiosa: vencer, vencer siempre. La primera victoria acabaré de ganarla mañana al zarpar el *Principe de Udine*. De las futuras ya me oiréis los relatos cuando vuelva a rendiros cuenta del uso que he hecho de vuestro estímulo. Hasta entonces, señores".

¡Pobre Sánchez! Iba enfermo y solo a Europa, y allá había de consumirse y acabarse muy pronto. Sobre su viaje y su estada, hablan los borradores de las cartas que dirigió o pensó dirigir a amigos de aquí, y todos respiran la misma tristeza, el mismo desencanto. (31).

Se embarcó el 25 de Setiembre. Desde el mar escribía a un amigo — ignoro cuál — esta carta, cuyo borrador trunco copio:

---

(31) Las cartas y fragmentos de cartas que a continuación se transcriben, están en poder de la viuda, señora Catalina R. de Sánchez, legataria de los papeles de su esposo.

"Mi querido compañero: En Río tuve pereza de contestar su saludo. Vamos llegando a Las Palmas. ¡Uff! No se puede imaginar qué viaje más monótono. Estoy por creer que todos cuantos han descripto esta travesía han sido una *punta* de embusteros. Es verdad que los pasajeros, salvo excepciones de que le hablaré más adelante, son pocos y aburridos, pero si prescindo de ellos para vivir conmigo mismo la cosa resulta peor. El mar fatiga y abruma, como todo lo excesivo. Si experimento un instante la novelería de una mar gruesa, el espectáculo imponente de las olas inmensas y majestuosas, al rato el tedio se apodera de toda mi persona. Una, dos, mil olas así, hacen bien al espíritu, pero horas y horas de oleaje lo estrujan, lo soban, lo deforman, matan la impresión del primer instante y dejan el sedimento desagradable de una grata sensación malograda. Y si una mañana tenemos la impresión de una inmensidad quieta, pues está el océano como un espejo, al poco tiempo nos sentimos anonadados por tanta mansedumbre. Y para peor ni tiburones, ni peces raros, ni bagres en la costa. Cansa la comida, nos hastía el compañero de mesa, nos revienta el camarero, la cerveza no sabe a nada, los juegos son fastidiosos, las conversaciones son imprecisas, el buen humor un deseo, una aspiración o una ilusión y ni siquiera se consigue estar de mal humor, que al menos ese sería un estado de alma definido en esta perenne divagación imprecisa de todas las

ideas, en el constante diluirse de todas las sensaciones. Nunca, nunca he sentido una des|ilusión?|.. (Aquí el borrador queda trunco).

Llegó a Génova el 13 de Octubre de 1909. A fines de Octubre, ya se le ve en Milán, entre compatriotas y amigos. Durante el invierno viajó por Italia y Francia, visitando a Roma, Niza, Montecarlo, San Remo, Génova y otras ciudades, y siguiendo con interés los acontecimientos teatrales de la temporada. Pero al iniciarse la primavera de 1910 se radica en Milán casi definitivamente.

La carta siguiente, inconclusa y sin fecha, cuyo borrador figura entre sus papeles, data de su vuelta a Milán. (32)

"Estimado compañero: Acabo de llegar de Niza. ¿Se da cuenta? Es como caer del cielo y estrellarse contra el prosaismo de la vida. Estoy aturdido aún. Al verme aquí en Milán, me parece despertar de un magnífico sueño a los zamarreos de una implacable Maritornes. He vivido quince días una vida jamás vivida ni siquiera presentida. He sido un poco Morgan y un poco *apache;* un momento artista y un momento el bullanguero rastá porteño; Don Juan y Rodolfo; me he bañado en los charcos de oro de Montecarlo y en los chorros de vino de Chez Jean y la Belle Meuniére; Mada-

(32 De esta carta, que ignoro si fué remitida al destinatario, existen varios fragmentos de borradores, no iguales, entre los papeles de Sánchez. Uno de ellos está dirigido a Minelli. Otro, dirigido a Darío (?), trae esta observación: "En el fondo del americano más inteligente y reflexivo hay un simple provinciano".

me X me ha tenido por caballero en un *diner* en la *Regence* de Beaulieu y he llevado a Mimí a comer a la Taverne Gothique... He experimentado en suma la emoción insuperada de sentir refundirse mi alma virgen y simple en el alma caótica de esta única cosmópolis, de vivir dos semanas diez vidas a la vez, participando un poco de todas las pasiones, de todos los instintos,..."

En Milán comenzó a acosarlo la estrechez económica. El gobierno uruguayo no le había concedido una pensión temporaria, sino una suma determinada, pagadera en dos mitades: una, antes de embarcarse, la otra, a su arribo a Europa. El dinero se había acabado y Sánchez se encontró de súbito sin recursos. Tampoco tenía ánimos para trabajar. Observaba costumbres y tipos, según estaba en su naturaleza el hacerlo, "estudiaba", como él decía a quienes le interrogaban sobre qué cosa pensaba hacer; pero no escribía. Su índole perezosa le aconsejaba dejar el trabajo para el día siguiente. ¡Creía disponer de tanto tiempo! Se disculpaba alegando que necesitaba espacio para orientarse y conocer el ambiente. "Tiempo al tiempo — decía —; no se atan perros con longaniza". (33). Y cuanto a escribir correspondencias para los diarios del Plata, no le seducía la tarea. Consideraba

(33) Santiago Pavoni: **Qué hace en Italia Florencio Sánchez.** Carta de Roma, mayo de 1910. (**Ultima Hora**, Buenos Aires, 23 de Mayo de 1910.) Dice Pavoni que Sánchez le confesó haber escrito un drama para Grasso, quien lo estrenaría a su vuelta a Italia. Nada sabemos de tal drama cuyo asunto no le quiso contar. Es probable que Sánchez lo haya inventado para librar-

ridículo descubrir la Galería de los Oficios o el Coliseo. "Escribiré, prometía, pero despacio y con conciencia. No haré como algunos, que relatan sus impresiones de la Argentina, recogidas a la carrera, en automóvil, por la Avenida de Mayo. A muchos de esos autores que escriben sobre la Argentina los llevaría a pie al "barrio de las ranas". (34).

---

se de su curioso amigo. — En la lista de sus obras, anotada en una libreta de apuntes que tenía consigo en Italia, consta el título de una, **La Primicia**, en dos actos, de la cual tampoco tenemos otra noticia.

(34) Respecto de la existencia llevada por Sánchez en Italia, y principalmente sobre su enfermedad y muerte, poseemos una circunstanciada relación hecha por quien le acompañó el último mes, día por día, hora por hora, y le vió morir. Este fué el argentino Santiago Devic, viejo amigo del Rosario. Cuenta Devic aquella **vía crucis**, sin ninguna experiencia ni malicia literarias, con ingenua franqueza y fatigosa puntualidad, descendiendo hasta los más triviales pormenores, y sin pretenderlo, por la sola fuerza de la dolorosa verdad evocada, su narración contiene admirables rasgos patéticos. "Era el día de los muertos y yo iba acompañando a uno" — dice de pronto, con hermosa sencillez. Conozco de esta relación dos ejemplares: uno fué remitido a la viuda por Devic, desde Milán, el 15 de Noviembre, a los pocos días del fallecimiento de Sánchez; el otro, por una feliz casualidad, fué escrito para mí a fines de 1916. No son iguales: difieren en la redacción y en muchos detalles (muy interesante el caso para estudiar la variabilidad del testimonio a través de los años); pero concuerdan en lo principal. La relación que poseo, rotulada **Datos para la Biografía de Sánchez en Italia**, consta de 15 páginas de block manuscritas. — El doctor Eduardo Acevedo Díaz también relató, confiando en su memoria. **Los últimos momentos de Florencio Sánchez**, en carta de Río Janeiro (2-15-1913) a **La Razón** de Montevideo. He tenido en cuenta su testimonio indirecto para escribir las páginas que siguen, aunque no aporta ningún importante dato nuevo a los suministrados por Devic. "Las cartas y telegramas relacionados con el suceso las conservo en Buenos Aires" — decía en su carta el doctor Acevedo Díaz. — Tomo nota aquí de su afir-

Así pasó el verano de 1910. A la entrada del otoño se sintió afiebrado, esputó sangre y enflaqueció terriblemente. En tanto, sus apuros económicos iban creciendo, hasta el extremo de necesitar que algunos amigos lo socorrieran. Por lo demás bebía mucho. Y como siempre fué, su salud era inestable. En vano los médicos le recomendaban un severo régimen y, sobre todo, nada de alcohol! Uno de ellos, el Dr. Saibene, le encuentra una grave tuberculosis, aunque se la oculta, diagnosticándole una bronquitis y aconsejándole el clima de la ribera de Génova. Cuando a los pocos días emprendió el viaje, acompañado de Santiago Devic, ya estaba tan débil que no podía caminar y hubo que llevarlo, en el hotel, en andas hasta el ascensor, y en la estación, en una cama silla hasta el tren.

Es de esos días, la desgarradora carta que escribió a su amigo Julián Nogueira, en la cual prevé su lamentable fin. Dice esa carta:

"Caro Nogueira:

"La gran desgracia nacional! Estoy enfermo, y a lo que parece seriamente.

"Mañana debo ver al Dr. Livieratti, un gran médico, a estar a lo que me informan. Se trata de una bronquitis con serias proyecciones sobre el pulmón izquierdo. Coppola que me examinó, es pesimista. Rossi que me examinó en seguida no lo es.

---

mación de que el gobierno había entregado a Sánchez 1500 pesos oro, en tres giros.

Yo que siento la cosa estoy en un término medio. Veremos mañana. Por lo pronto no debo exponerme al frío de las grandes ciudades y salvo una opinión en contrario de Livieratti pienso pasarme el invierno en San Remo o en Pietra Ligure, allí cerca donde vive Aragno. La gran flauta que tengo *jetta*. Estoy desconsolado y con ganas de dejarme morir. Quizás sea la fiebre o una reacción de la intensa, enorme alegría que experimenté al llegar, pero me siento deprimido, triste, compungido, con ganas de llorar. Cada vez que esputo sangre se me llenan los ojos de lágrimas. Este viaje a la celebridad que me puede resultar un viaje a la tuberculosis, me resulta espantoso! Sería una injusticia, ¿verdad?...

"En fin, guarde exclusivamente para Vd. esta poca consoladora noticia. No quisiera que mi gente se alarmara. En el próximo vapor le mandaré las noticias de Livieratti. Mientras tanto quisiera hablarle de muchas otras cosas, pero la pluma se me cae de las manos. Espero robarle una hora a mi enorme desconsuelo, luego, mañana o pasado para decirle mis impresiones del arribo a Europa. Hasta entonces su querido amigo *Florencio*.

"Releo estas líneas y las encuentro muy Espronceda. Sin embargo están ya escritas y no podría escribir una palabra más." (35)

(35) Dos copias de la carta me han sido remitidas por la viuda. Ambas llevan, por evidente error, la fecha de Génova, Octubre 2-1909. — Es sin duda la misma que, según Devic, Sánchez sacó de su valija y le leyó la noche del 28 de Octubre de 1910.

En Génova los amigos, conociendo sus penurias económicas (sólo le quedaban unos pocos francos) interesaron por él al cónsul oriental Bernardo Callordá, quien comunicó en seguida la triste noticia a su gobierno y al ministro Eduardo Acevedo Díaz, en Roma, y llamó a consulta a dos médicos. Ese día, el 28 de Octubre, después de las seis de la tarde, supo Sánchez por boca de los médicos la fatal sentencia. El lo quiso. Ante su insistencia, uno de los facultativos, le confesó que tenía una tuberculosis al pulmón izquierdo y que sólo podría curarse si se sometía a un régimen de vida riguroso; por consiguiente, rogándole que mirara por su vida, pues con ese objeto le había declarado la verdad, le aconsejó trasladarse a Suiza, a un sanatorio en Davos Platz. El rudo golpe que Sánchez acababa de recibir se reflejó en sus ojos y sintió desfallecerse. Acaso estaba arrepentido de haber querido saber la verdad. Su amigo Devic insinuó su regreso a América, pero los médicos se opusieron. En Suiza tal vez podría vivir algún tiempo. El viaje por mar lo mataría.

Esa noche del 28 de Octubre fué terrible. Sánchez comenzaba a temer la muerte. Insomne y sobresaltado, tosiendo de continuo, no quería permanecer solo ningún momento, y nada más que a la madrugada pudo conciliar el sueño.

Desde entonces, declinando rápidamente su enfermedad hacia el desenlace, sus contados días transcurrieron entre accesos de desesperación y al-

guna renovada ilusión sobre el porvenir y su obra por realizar. Tosía horriblemente, respirada con creciente fatiga y volvíase temeroso y mimoso como un niño.

También estaba en la miseria. Había pedido telegráficamente 2000 liras a un pariente de Montevideo, pero éste, no sospechando la gravedad del caso y quizás escamado por otros pedidos semejantes, no contestó. Más feliz resultado lograron las insistentes solicitaciones del cónsul uruguayo señor Callorda, y de su esposa, no menos interesada que él por la suerte del desdichado dramaturgo. El gobierno uruguayo ordenó que se hiciera a Sánchez una primera entrega de 300 pesos oro, para que pudiese trasladarse a Suiza. La orden llegó el 30 de Octubre. ¡Cuántas ilusiones se forjó ese día el enfermo, en la alegría del primer momento, prometiéndose restablecerse, escribir todas las obras que tenía pensadas y llevar en adelante una vida moderada!

El 31, Sánchez y Devic abandonaron el hotel Britannia; pero habiendo perdido el tiempo en discutir acaloradamente con la administración, la cuenta absurda que les había presentado, llegaron al tren con dos minutos de atraso y se vieron obligados a ir peregrinando durante horas, a través de Génova, de hotel en hotel, en busca de alojamiento, que en todas partes les era negado, aun en un sanatorio. El día era destempladísimo. Sánchez iba inmóvil en una silla, llevada por mozos de

cordel, y un cortejo de curiosos le seguía. Por fin la oportuna intervención del cónsul uruguayo, llamado telefónicamente, consiguió internarlo en un hospital. Llegó más muerto que vivo. Por primera providencia, hubo que suministrarle oxígeno.

Toda esperanza estaba perdida. Era locura moverlo; sin embargo, al día siguiente, él, contra todas las advertencias, se entercó en partir para Suiza. Durante el viaje sus padecimientos se agudizaron y al llegar a Milán ya no pudo seguir adelante y pidió que se le hiciera descansar por un día o dos en algún sanatorio. Así se hizo: fué trasladado al hospital "Fate bene fratelli", donde había de morir. El pronóstico quedó hecho muy pronto: se trataba de un caso perdido y sería cosa de días el desenlace.

Una religiosa le pide que acepte la visita de un sacerdote. Sánchez contesta: "Hermana, las visitas me complacen, pero siempre que no vengan a meterse en lo mío. Los ideales que profeso me separan de un cura, pero su visita como amigo o como hombre no será rechazada. Sólo deseo que respeten mis creencias".

¿A qué seguir describiendo esas lentas horas de fiebre y angustia, en que para tanto abatimiento y dolor — que hacía necesarias las inyecciones de morfina — apenas pudo ser leve consuelo el he-

cho de que no muriera solo, abandonado, sino asistido por algunos amigos?

Hasta el 5 de Noviembre se había negado a escribir a su señora y a los suyos, a fin de no alarmarlos. Ese día pidió a Devic de propia voluntad que escribiera a sus padres y a su esposa. Pero no quiso hacer testamento.

El día 6 ya no comía ni hablaba: el velo de la muerte había cubierto sus ojos. Los amigos se habían resignado a lo inevitable. Teníanle compañía esa noche, en la pieza inmediata, Devic y otro joven, el uruguayo Palombo, oyendo con aflicción su respiro afanoso, cuando de pronto les llegaron algunas palabras. Se les escaparon las primeras, pero alcanzaron a oir: "¿Quién dijo miedo, Devic?" Los amigos corrieron y al llegar junto al lecho, ya Florencio Sánchez estaba muerto. Era la una y media de la madrugada del 7 de Noviembre.

Con las ochocientas liras que aproximadamente les habían quedado, sus amigos costearon un modesto entierro, en que no hubo preces ni discursos. La voluntad de Sánchez de que alrededor de su féretro no revolotearan curas y monaguillos, fué férreamente impuesta, a pesar de la insistencia en contrario de los administradores del cementerio y del hospital. El ministro uruguayo en Roma telegrafió que los funerales se hicieron por cuenta del gobierno; pero ya todos los gastos estaban hechos.

Los restos de Sánchez reposan en un apartado

giardino del cementerio Musocco de Milán. No ha de tardar el día en que se cumpla la voluntad del pueblo uruguayo, ya expresada por el cuerpo legislativo, de que como los del insigne Rodó, muerto también oscuramente, por singular coincidencia, en un hospital italiano, ellos sean gloriosamente repatriados.

SU TEATRO

I

Cuando se juzga una obra del carácter de la de Florencio Sánchez, a fin de evitar confusiones y malentendidos conviene diferenciar claramente el teatro del arte literario, como dos manifestaciones de nuestra actividad estética, si a veces coincidentes, otras no.

El teatro, desde que ha desbordado del cuadro de la "poesía dramática" de los retóricos, con sus tres rígidas especies, la tragedia, la comedia y el drama, demasiado dominadas por las preocupaciones formales, para pasar a reflejar con entera libertad, en los modos y por los medios más diversos, los infinitos aspectos de la vida contemporánea, no siempre llena aquellas exigencias de composición y estilo que son, a juicio de muchos, inherentes a la obra propiamente dicha literaria.

Gran parte del teatro contemporáneo no se propone otra cosa que trasladar a la escena, de un modo intenso y fiel, una acción real o verosímil, sin omitir detalle característico, y a tal propósito sacrifica toda consideración de estilo, optando por el diálogo espontáneo, cortado, incisivo, a veces frenético, a veces inelegante y torpe, cuando remeda el lenguaje de la plebe o de la hampa; en una palabra: el lenguaje de la común conversación, despojado de cualquier afeite. Así como del teatro medioeval, saboreamos, en los *misterios, mila-*

gros, autos, farsas y demás representaciones religiosas o profanas, el grosero realismo, candoroso o malicioso —, gustamos en el teatro de hoy, ante todo y sobre todo, no discuto si con extraviado sentido estético, la representación pura y simple de la realidad.

Quien pretenda juzgar con igual criterio e iguales cánones, una obra de Racine y otra de Bernstein, o acabará por reconocer la imposibilidad del intento, o por desconocer radicalmente el valor del segundo. En lo cual cometería un error y una injusticia, pues Bernstein es un productor de singulares aptitudes que deben ser valoradas dentro de un arte que tiene su propio contenido y sus propios medios de expresión, independientes de las consideraciones llamadas "literarias"; y cuya finalidad, leyes y procedimientos es menester distinguir de la finalidad, leyes y procedimientos, no sólo del poema, de la novela, del discurso oratorio o del tratado didáctico, sino también, del teatro en verso, clásico, o de la moderna comedia poética, en prosa. Este Arte, social si los hay — pues al representar intensamente la vida, pone al espectador en relación de simpatía con otras vidas, excita su ternura y piedad y produce en él la famosa purga de las pasiones —, no consigue plenamente su objeto sin el concurso de la escenografía cuidada hasta el detalle, y del diestro juego de los actores, cuanto más exacto en la mimesis de los estados espirituales y físicos, aun en sus manifestaciones extrañas, caricaturescas y anormales, mejor.

Debemos dar estos fundamentos a nuestro juicio sobre el teatro de Sánchez. No busquemos en él condiciones literarias. Sánchez escribía sus obras — ya se ha visto — en brevísimo tiempo, a veces en horas, al correr de la pluma, casi sin corregir ni releer lo escrito, en una prosa deficiente y burda, no sin algún desliz ortográfico, en la cual no cabe reconocer otras condiciones que la espontaneidad y la verdad. Sánchez no se preocupaba gran cosa por el lenguaje de sus comedias, más hablado que escrito. Tampoco cuidaba de su uniformidad, y así vemos alternar en su prosa el modismo criollo con la expresión culta, la acentuación local de los verbos con la acentuación española. La tarea de uniformarla quedaba encomendada en último término a los actores. No pretendió hacer lo que se dice obra de arte. Hizo "teatro" y ni siquiera pudo siempre hacerlo como él entendía que debía hacerse, porque se lo impidió ese febril escribir por el pan a que fué acostumbrándose. Carecía de una cultura disciplinada. Había leído bastante, espigando en las colecciones baratas de filósofos y sociólogos, pero sin orden ni selección. Cuanto a ideas, no son muchas ni poderosamente originales las que contiene su teatro. Cuanto a su prosa, es la corriente de un cronista que repite de carrera lo que ha oído. Cuando quiso "hacer estilo", fracasó. En *Nuestros hijos* y *Los Derechos de la Salud,* puso algunas pretensiones literarias, aunque sin gran éxito, porque a trueque de algún parlamento feliz, penetró en ellas la retórica y la

afectación. Donde el error se vuelve más manifiesto es en su última comedia, *Un buen negocio,* en la cual todo es falso: el asunto, los personajes, las escenas, el diálogo, cada palabra. En ella los personajes hablan de esta manera: "Es muy natural que lo insólito de la situación haya agraviado sus sentimientos de honor y de decoro, pero yo pensé poder atenuar el agravio con la verdad y la honradez íntima de mis intenciones, porque puedo asegurarle, Marcelina, que en el fondo de mi pasión, todo lo anormal que usted quiera, existía el anhelo y la certidumbre de hacerla feliz". Así se expresa un vejete que más debiera saber de trampas que de frases. Los equivocados consejos de los críticos, que tan a menudo cortan sobre moldes, y la desorientación de Sánchez en materia literaria, habían de llevarlo a escribir esta lengua falsa y pedestre en que disuenan horriblemente el término culto y el adjetivo pedantesco.

El no era un escritor de estudio. Era un intuitivo. Tenía la visión innata del teatro y lo amaba por encima de todas las cosas. Nunca faltaba, en Montevideo ni en Buenos Aires, a las representaciones de las compañías extranjeras o nacionales. Veía la vida como acción, manifestándose en tipos, movimientos, ademanes, diálogo. El diálogo era su medio predilecto de representación de la vida. Escribiendo dialoguitos se inició, todavía adolescente, en el periodismo; en forma dialogada redactaba sus crónicas policiales en *La Razón* de Montevideo; escenas dramáticas son sus primeros ensa-

yos; y de fragmentos de diálogos, de exactas observaciones sobre tipos, acaso sorprendidos al azar, llenó algunas de sus libretas de apuntes. Bajo su corteza de sonámbulo había un atento observador. Muchos testimonios declaran su voraz curiosidad. "Dos cosas no le cansaban nunca — dice Joaquín de Vedia, — caminar... y leer diarios, en los que no se le escapaba ninguna noticia, un solo detalle insignificante de crónica, reteniendo, con memoria que nos maravillaba, los pormenores de las cosas más ajenas a sus actividades normales o que debíamos creer más indiferentes a su naturaleza y costumbres" (1). Precisamente templó su sentido trágico de la vida, haciendo crónicas policiales.

Se interesaba por cuanto sucedía, interrogaba, anotaba. Gustábanle los largos paseos sin rumbo fijo, principalmente por el suburbio, en donde la miseria no es un argumento oratorio. La vida, injusta y cruel, fué su escuela. Sus obras más *suyas* — *Barranca Abajo, Los Muertos, La Gringa* — no son otra cosa que trozos crudos y simples de verdad humana, sin literatura.

Su memoria visual y auditiva eran excelentes. Perspectivas, tipos, actitudes, gestos, ideas, modismos, formas prosódicas, iban archivándose en esa memoria. Era un certero observador del detalle característico.

Una noche de Agosto de 1908, salíamos juntos de la redacción de *El País,* donde yo había dejado

(1) Joaquín de Vedia: **Florencio Sánchez** (Conferencia). **Nosotros,** N.o 28, Mayo 1911, tomo V.o

unas líneas sobre *La Flor del Trigo,* drama de José de Maturana que acababan de estrenar en el Apolo. Yo le adelantaba mi sospecha, luego por mí confirmada y probada, de que ese drama fuese un plagio de *El Rento* de Vicente Medina. "Lo que en *El Rento* pasa en la huerta de Murcia, lo ha transpuesto Maturana, con algunas variaciones, a la provincia de Santa Fe: eso es todo" — decía yo. — "Es posible que usted tenga razón — argumentó Sánchez. — Ese hombre no ha de haber vivido nunca en la campaña santafesina. ¡Vea que no poner más que guitarras en el drama! ¡Ni siquiera un acordeón!"

Tenía de la vida una visión, si bien ni vasta ni profunda, muy clara: no se le escapaba el rasgo típico o que resume una escena. Cuando el telón se levanta en el tercer acto de *Barranca Abajo,* un solo detalle — la cama de la tísica, sacada al sol junto a la puerta del rancho — nos cuenta la muerte de la pobre Robustiana, con más conmovedora elocuencia que cualquier largo parlamento dicho entre sollozos. El rasgo característico, que él ha adivinado y fijado, se eleva a síntesis de la situación, y así como él lo ha sentido, se convierte en motivo de emoción profunda para el espectador.

Aun las obras más sombrías de su teatro, son iluminadas por esos fugaces relámpagos de ternura que surgen de la situación, admirablemente observada y sentida.

La acción de *Los Muertos* se desenvuelve en una atmósfera de crápula; los personajes, o son depra-

vados o desechos humanos; el lenguaje, tabernario; la filosofía, de un trivial pesimismo. Lisandro, el protagonista, vil objeto de escarnio, se tambalea a través del drama, sumido en la noche de su beodez; sin embargo, la débil luececita que alumbra su alma, un instante, al final del primer acto, basta para santificarlo ante nuestro corazón.

La escena no puede ser más sencilla. Lalo, con inconsciente crueldad de niño, desprecia los pobres zapatitos que su padre ha llevado con orgullo y timidez a la casa en donde otro hombre, un intruso, manda y paga. Allí quedan los zapatitos, olvidados sobre la mesa. Lisandro, abrumado por su miseria moral, sintiéndose incapaz de redimirse, ya se ha despedido de su mujer, diciendo: "¡Vendré a verlo alguna vez!... ¡Cuando no esté borracho!" De pronto vuelve e implora, achicándose: "¿Quieres darme los zapatitos?... De todos modos, ya... ¿para qué?..."

Nada más. Pero en esta escena hay una lágrima.

Y del mismo modo que no necesitaba valerse de la declamación para conseguir el efecto dramático, tampoco necesitaba forzar el chiste para provocar la hilaridad. A no ser en algunos de sus malos sainetes, generalmente en el teatro de Sánchez la gracia salta vivaz del hecho, de la situación cómica, no de la frase.

Su teatro, como buen teatro, es acción, no discursos. Es acción intensa, exteriorizada con simplicidad de medios. Y por lo mismo, como tal teatro,

vale más representado que leído. Perdió en intensidad, en las ocasiones en que Sánchez se dejó vencer por la tentación de la frase, de los parlamentos bien dichos.

No fué un creador de caracteres, ni buceó muy hondo en el alma humana; pero no ha tenido rival en nuestra escena, en el arte de representar ambientes y dibujar tipos. Fué pintor, antes que psicólogo. Su arte es regional. Murió, cuando había tendido las alas para remontar el vuelo a más altas esferas, a las del arte universal y eterno, por humano. Qué pudo hacer, no sabemos; pero todo cabía esperar de su privilegiado talento, para quien el salto era el paso normal. Juzgando la obra que nos ha dejado, digamos con Ricardo Rojas: "Si a su poderosa capacidad representativa de los hechos actuales, hubiera unido más amplio don de generalización filosófica para engrandecer sus asuntos y más intenso numen de evocación poética, para ennoblecer la vida de las almas, su caso hubiera sido, a no dudarlo, el de un dramaturgo genial... Sus obras viven por su realismo evidente, pero permanecen en los límites del particularismo y la realidad". (2).

II

Todas estas cualidades ya están patentes en sus primeras obras: lo mismo en la comedia *M'hijo el*

---

(2) Ricardo Rojas: **El teatro de Florencio Sánchez**, (Conferencia). **Nosotros**, núm. 27, Abril de 1911, tomo V.º

dotor, que le abrió la carrera del éxito, que en el sainete *Canillita,* el cual en su tiempo — y tan cercano — llamó justamente la atención, en medio de la pobreza lamentable de nuestro teatro de género chico, por la naturalidad de la observación, el vigor del dibujo y lo cerrado y homogéneo de su factura.

Es manifiesta exageración decir que la fuerte garra de Sánchez se descubre en las veinte piezas que componen su teatro. Algunas de las menores, escritas precipitadamente para ganarse el pan de un día, son de una inexcusable inferioridad moral y estética. Ninguna peor que *Los Curdas.* Aflige pensar que haya sido estrenada el mismo año que *Nuestros hijos y Los derechos de la Salud.* Me dicen que el autor la había vendido años antes, en cincuenta pesos, al actor y empresario José J. Podestá, y que éste, por razones personales, puso la pieza en escena, en 1907, haciéndola pasar por nueva. En efecto, *Los Curdas* no es sino *La gente honesta,* la pésima obra cuya representación prohibió en 1902 el intendente del Rosario, convertida, de sainete de malas costumbres rosarinas, en sainete de malas costumbres porteñas; y ciertas alusiones que en ella se hacen a pasados acontecimientos políticos, legitiman la especie de que sea uno de los primeros ensayos de Sánchez, muy anterior a 1907, tal vez el primero. Esta sería una justificación; pero es el caso que otras piezas suyas, con o sin música, *El conventillo, El cacique Pichuleo, Mano Santa, El desalojo,* tampoco valen mucho más

que *Los Curdas,* o son insignificantes comedias para pasar el rato. Algunas, no obstante, se recomiendan por el brío, el movimiento, la animación, así *Cédulas de San Juan y Marta Gruni,* sainetes que concluyen en trivial tragedia de amor y sangre, pobres de psicología pero ricos de color; o *Moneda Falsa,* dramita de la mala vida, el cual, a pesar de la desarticulación de sus escenas y de haber sido escrito burla burlando para un concurso jocoserio, resultó en su género una obrita maestra; o *La pobre gente,* animado y triste cuadro de la miseria; o *La Tigra,* pintoresca representación del café concierto, cerrada con una breve escena de rara intensidad psicológica. Puso Sánchez además en estas sus obras menores, una honda piedad por las vidas humildes, una cálida simpatía por las almas sufrientes: niños miserables, mujeres que pecan, madres que lloran. Tres o cuatro de ellas son dignas de figurar junto a las mayores.

De tres o más actos representó ocho, ninguna despreciable. Para su estudio se han propuesto varias clasificaciones. Ricardo Rojas aconseja distinguirlas en rurales y urbanas. Son las primeras, *M'hijo el dotor, La Gringa* y *Barranca Abajo;* las segundas, *En familia, Los Muertos, El Pasado, Nuestros hijos* y *Los Derechos de la Salud.* Desde otro punto de vista, yo señalo en la producción de Sánchez dos fases distintas, si bien no separables netamente. En la primera, sin faltar cierta orientación ideológica, predomina la pintura directa del

ambiente rústico o urbano; en la segunda, esa pintura está subordinada al propósito bien manifiesto, de sostener una tesis o plantear un problema. Pertenecen definidamente a la segunda fase, *El Pasado, Nuestros hijos* y *Los Derechos de la Salud.*

El examen debe comenzar por *M'hijo el dotor.* El público y la crítica fueron ganados por el justo colorido del primer acto. Hasta esa fecha, la preocupación literaria había deformado en los comediógrafos rioplatenses, la visión de nuestros paisanos — vistiesen chiripá o bombacha. Todos, quien más quien menos, habían embellecido al modelo, que concluyó por estilizarse. Sánchez vió bien, con sus propios ojos. Por el movimiento, la variedad y la luz, ese acto, en pleno mediodía, si después ha podido ser igualado en nuestra escena, no ha sido superado. Por otra parte, al poner frente a frente las dos concepciones morales que respectivamente encarnan Don Olegario y su hijo Julio, *el dotor,* al aportar a nuestro incipiente teatro ese nuevo motivo dramático, Sánchez reveló la existencia, en el seno de nuestra sociedad en formación, de una rica cantera de asuntos, hasta entonces no explotada. Pero si lo analizamos atentamente, veremos que *M'hijo el dotor* es más una promesa que un fruto sazonado. El segundo y tercer acto no se sostienen en la tesitura del primero. La crítica lo advirtió, aunque no toda supo confesarlo abiertamente, conquistada por el primer acto. Siendo eje de la comedia la conducta de Julio, y no siendo éste más que un doctorcito pedante y egoísta, que

no alcanza a encubrir la aridez de su corazón bajo la hojarasca de cuatro frases mal aprendidas, al faltarles a esos actos el ambiente que admiramos en el primero, resultan grises y falsos. Es que, salvo don Olegario, no hay caracteres en esta comedia, ni, por consiguiente, naturalidad en la acción. No es un carácter Julio, para quien resulta facilísimo el paso del amor al desamor por Jesusa; no lo es Jesusa, dispuesta sumisamente a todas las entregas; no lo es el infeliz de don Eloy; no lo son doña Mariquita, la borrosa madre, ni Sara, la borrosa novia de Julio. En el tercer acto, hay un tipo pintoresco, bien trazado: la negra Rita; los demás proceden y hablan como muñecos a quienes lo mismo se les mueve la cabeza por sí que por no.

M'hijo el dotor le mostró a Sánchez su camino; pero no es *su* obra. Los mejores frutos de su ingenio vendrían después.

Al año siguiente de su estreno, en 1904, el actor italiano Ermete Zacconi dió en Buenos Aires una temporada teatral que impresionó y agitó hondamente los círculos literarios. El arte naturalista de Zacconi fué vivamente discutido y apasionó a la opinión culta. Sánchez fué asiduo concurrente a aquellas famosas representaciones del teatro San Martín, y sufrió, fuera de toda duda, la poderosa influencia del grande actor y de su teatro: no sólo de su escogido y vario repertorio, sino también de "su modo de *sentir*, de *vivir*, de *dar* el persona-

je" (3). No es aventurado decir que tipos como el Lisandro de *Los Muertos* han salido del repertorio zacconiano, lo mismo que escenas dramáticas como la final de *Barranca Abajo.* Ambas obras son de 1905.

También sufrió Sánchez la influencia del "teatro libre" de Antoine. Este afinó en él, el sentido que ya traía innato, de la vida diaria, vulgar. Cuenta Di Nápoli-Vita en el artículo citado: "Fuí a escuchar la vigésima o trigésima representación (de *M'hijo el dotor*), acompañado de Antoine, que se hallaba entonces con su compañía francesa en nuestro Odeon, y del empresario Sr. Faustino da Rosa, y los tres a una sentenciamos: quien ha escrito esta comedia tiene nervio de verdadero autor dramático. Y Antoine además añadió: es un trabajo *que parece escrito para mi teatro,* con una sinceridad de intenciones y una simplicidad de medios admirables; casi siento ganas de representar su traducción en París". Y cuando el estreno de *Barranca Abajo,* el mismo crítico extranjero dijo que la pieza podía estar sin demérito, entre *Come le foglie* y *Crainquebille,* trayendo pues a colación, no sé con cuanta oportunidad, una de las más sencillas y admirables obras del teatro realista francés.

No es posible, sin avanzar demasiado en el terreno de la conjetura, determinar una por una todas las influencias, a veces contradictorias, ejerci-

(3) V. di Napoli-Vita, En la frontera. Nosotros, núm. 6 y 7, Enero y Febrero de 1908, tomo II.o).

das sobre el talento dramático de Sánchez, por obras y autores. Que los progresos de ese talento están ligados fuertemente a sus lecturas o audiciones del moderno teatro extranjero, es indiscutible. Alguien, con motivo del estreno de *Barranca Abajo*, le llamó "ibsencito criollo", y la observación es justa, si al juzgar la filosofía del viejo Zoilo sobre el suicidio, el crítico se proponía calificar la tendencia a plantear arriesgadas tesis morales, que muy luego manifestó Sánchez en sus obras más ambiciosas. Mas, digamos: ¿sobre cual autor contemporáneo no ha influído mucho o poco, Ibsen, por la universalidad de su genio, su inquietud filosófica, su rebeldía moral, su técnica revolucionaria? ¡Hasta sobre Echegaray! Ibsen ha clavado su garra de oso sobre toda su época. Sánchez pudo sentirlo a través del mismo teatro italiano. Porque conviene saber que respecto de los dos teatros extranjeros que nos son más familiares, el francés y el italiano, mostró siempre más decidida inclinación por el segundo. Es que, siendo frecuentes en Montevideo las temporadas de compañías italianas, pudo, desde la adolescencia, familiarizarse con ese teatro y con el propio idioma, que hablaba correctamente; además, el moderno teatro italiano, más meduloso, vigorosamente realista y revolucionario que el francés, aunque cuente con menos autores de primera fila, debía de congeniar mejor con su robusto temperamento. Esto explica que Italia fuera su Meca cuando partió para Europa.

Tampoco permaneció extraño al teatro de Sánchez, el áspero arte de Gorki. La primera revolución rusa difundió extraordinariamente por el mundo la obra de éste, y el teatro rioplatense encontró en ella, en su sombría pintura del bajo fondo y en la desolada filosofía de sus vagabundos, motivos de inspiración. Sánchez también. Sus filósofos de conventillo o de taberna son hermanos de los sentimentales pesimistas que Gorki topó en sus andanzas por la estepa o las ciudades rusas.

Un autor, cuya influencia sobre Sánchez no debe pasarnos inadvertida, es Roberto Bracco. La relación entre ambos la manifiestan hasta los títulos de algunas de sus obras. *Los Derechos de la Salud* y el proyectado *Derecho a la tristeza* nos traen a la memoria *Il diritto di vivere*, del fecundo comediógrafo napolitano. Pero la obra entera de Sánchez contiene algo más que el título de *Il diritto di vivere*. Contiene la crítica social. La evocación de las existencias miserables o fracasadas, tan común en el autor de *Pietro Caruso* y *Sperduti nel buio*, también la hallamos en el teatro de Sánchez. Como en el del italiano, en el del uruguayo se funden en una sola emoción, ante esas vidas, la sátira y la piedad. Vale la pena recordar con Vicente A. Salaverri, que, como Bracco, Sánchez, "comenzó a *meditar la vida* enterándose de robos, de estupros, de crímenes..." (4)

---

(4) Vicente A. Salaverri, **Florencio Sánchez y su obra. Prólogo de El teatro del uruguayo Florencio Sánchez. Tomo I. Editorial Cervantes, Valencia.**

De Bracco le faltó el gracejo, el diálogo chispeante e ingenioso; le faltó también (y no es de lamentar) la sutileza que convierte con frecuencia al gran dramaturgo italiano, en un extravagante casuista, a fuerza de alambicar el espíritu de las situaciones. Por eso mismo, Sánchez es más verdadero. Y de ahí que cada una de sus obras sea un documentos valioso de psicología y sociología eminentemente nuestras. Por ellas, si consideramos su contenido humano y lozana originalidad, Sánchez es superior a muchos celebrados dramaturgos extranjeros, medianías que disimulan bajo un arte gracioso y refinado, sus endebles concepciones y superficial observación.

Llevó nuestro comediógrafo con preferencia a la escena, el mundo rural y el de las clases urbanas inferiores. Sus tipos mejor logrados son paisanos, gurisas, gringos, compadres, rameras, lunfardos, viejas celestinas, gente del pueblo. Don Olegario, y la negra Rita, de *M'hijo el dotor;* el viejo Zoilo, la tísica Robustiana, la comadre Martiniana, de *Barranca Abajo;* el gaucho Cantalicio, de *La Gringa;* "La Tigra", "Moneda falsa", "Canillita", los holgazanes y borrachos de *En familia* y *Los Muertos*, tantos más, forman una rica y variada galería de tipos inolvidables. Sus ambientes preferidos fueron la estancia, la chacra, el conventillo, la taberna. En la campaña uruguaya o argentina se desarrolla la acción de *M'hijo el dotor, Barranca Abajo, La Gringa,* sus fuertes obras de la primera época; en la casa de inquilinato gran parte de sus sainetes y

comedias cortas: *Canillita, La pobre gente, Mano Santa, El Conventillo, El desalojo, Marta Gruni.*

Algo o mucho de eso había ya en el teatro rioplatense y en la literatura criolla, según vimos en el primer capítulo. No es posible formalmente sostener, sin cerrar los ojos sobre la realidad, que Sánchez haya *inventado* de plano, entre nosotros, el sainete, el drama rústico o la comedia de costumbres. Eso no disminuye el valor de su obra, al contrario, lo acentúa, porque nos la muestra, no al margen de la vivificadora corriente popular, sino vinculada con nuestra tradición dramática y ciertos elementos de nuestra tradición literaria: por ejemplo, con las novelas naturalistas de Cambaceres, los cuentos de Payró y de Viana, los cuadros y diálogos de *Fray Mocho.* Si este último hubiese volcado en obras de teatro, el admirable tesoro de sus observaciones de tipos y costumbres porteñas, habría sido, antes de Sánchez, nuestro primer comediógrafo. Y para determinar con la mayor exactitud este punto de vista en que me coloco, recordaré también que en los mismos años en que Sánchez escribía sus comedias, Evaristo Carriego incorporaba a la poesía argentina sus coloridos y tiernos cuadros del suburbio.

Conviene distinguir entre lo que es patrimonio de un período social y artístico y lo que es contribución individual, obra de superación y perfeccionamiento de lo existente.

Es mucho afirmar, pues, como lo hace Alberto Lasplaces, que el teatro de Sánchez "no tuvo pro-

cursores ni discípulos, ni arrancó de un período germinativo anterior, ni dejó otras huellas que las propias al revivir año tras año, gloriosamente, en los escenarios de nuestras ciudades.'' (5) Con eso no se elogia a Sánchez. Sí tuvo precursores y discípulos, y ambas cosas son honrosas para él. (6) Me he referido a los primeros. Ahí están Martínez Cuitiño y González Castillo, comediógrafos honrados y de intenciones morales, que, créanlo o no ellos mismos, del teatro de Sánchez han salido.

Lo cierto es que antes de él, el campo no había sido llevado a la escena con tan sobrio y vivaz realismo, libre de falsedades románticas, como lo hizo, primero en *M'hijo el dotor,* y al poco tiempo en *Barranca Abajo;* ni nadie había levantado el drama rústico a la altura en donde aquél lo puso audazmente con *La Gringa.* Tan es así, que esta obra maestra desconcertó por su propia salvaje robustez. Se me hace que representa en el teatro de Sánchez lo que *La tierra* entre las novelas de Zola. No me refiero, claro está, al contenido diverso de ambas obras, sino a su valor significativo. Ambas son, en la respectiva producción de los dos escritores, ya de suyo fuerte y áspera, las notas más estridentes.

---

(5) Alberto Lasplaces, **Florencio Sánchez** (en **Opiniones Literarias**, Montevideo, 1919, pág. 190).

(6) Ricardo Rojas, en la ya citada conferencia, sostiene esta misma opinión, la única legítima.

La Gringa, en su desnudo y sano naturalismo, es una obra bella y henchida de emoción. En ella los personajes no remiran su lenguaje. Se dan a entender como pueden, tal cual hablan de veras criollos y gringos. Sánchez conocía muy bien la campaña santafesina, donde se desarrolla la acción. Mil detalles, todos observados, concurren para componer ese animado cuadro, en el cual la tierra y los hombres se destacan admirablemente. Como si en cortas horas, bajo nuestros ojos, el arado abriese el surco y cayeran en él las semillas y éstas germinaran, convirtiendo la pampa antes desierta en un mar de espigas de oro, así vemos en *La Gringa* fecundarse y poblarse nuestra pampa gracias al esfuerzo tenaz del inmigrante, endurecido en el trabajo, insensible al dolor y la fatiga, firme en su esperanza.

Esta obra entraña una alegoría expresada con simple naturalidad. Simboliza la lucha entre el progreso y la rutina, entre la inmigración fecunda y triunfante y la raza de este suelo, noble raza, pero estacionaria y vencida. *La Gringa* encarna de un modo más vívido, más concreto, lo que ya Rafael Obligado expresó poéticamente en una hermosa leyenda: aquella que canta el encuentro entre Juan sin Ropa el forastero y Santos Vega el payador. Es — agreguemos con Ricardo Rojas — "el drama realista y simbólico de la conciencia argentina, el poema de la invasión del extranjero sobre la tierra del gaucho, como el *Martín Fierro*

es el poema de la invasión del gaucho sobre la tierra del indio." (7)

La Gringa no falsea la realidad, para embellecerla o ennoblecerla. Allí cada uno es lo que es. Cantalicio, el viejo propietario criollo, es porfiado, incomprensivo, intolerante, ocioso, aunque generoso y valiente; Nicola, el chacarero piamontés, aunque desconfiado y duro en los negocios, es bueno, trabajador y honrado. Su reconciliación es imposible. ¿Cómo ha de perdonar ni comprender siquiera, Cantalicio, al extranjero que lo ha desposeído pacíficamente de su tierra? Cuando Nicola le tiende amistosamente la mano: —"Mire don — contesta Cantalicio — ya no tengo con qué apretarle los cinco! Me la han cortao... Y la del corazón... disculpe... pero no es pa usted..." No se entienden, no podrían entenderse. El uno habla la lengua del pasado, de los recuerdos; el otro, la del presente, del trabajo. La escena del ombú es simbólica. ¡Derribar el ombú! "Todo han podido echar abajo porque eran dueños... — exclama el romántico gaucho — pero el ombú no es de ellos. Es del campo... los ombúes son como los arroyos o como los cerros... Nunca he visto que se tape un río pa ponerle una casa encima... ni que se voltee una montaña pa hacer un potrero... ¡Asesinos! ¡No tienen alma!...

(7) Ricardo Rojas, Conferencia citada. Esta conferencia es uno de los mejores ensayos escritos sobre la obra de Florencio Sánchez. Las elocuentes páginas que dedica a **La Gringa**, de la cual dice "que sólo espera el paso de los años para convertirse, como el **Martín Fierro**, en un monumento nacional" — merecen ser leídas.

Si tuvieran algo adentro les dolería destruir un árbol tan lindo, tan bueno, tan mansito... Como se conoce ¡canejo! que no lo han visto criar, ni lo tienen en la tierra de ellos!..." En cambio, para el práctico Nicola, es "un árbol criollo que no sirve ni pa leña... que no sirve más que pa que le hagan versitos de Juan Moreira". "Ya debía estar en el suelo... Métanle serrucho" — ordena.

Pero los hijos, que se aman, Próspero, el criollo hecho dueño del porvenir por el trabajo redentor, y Victoria, "la gringa" nacida en esta tierra, tienden un puente entre las dos razas al parecer irreconciliables. ¡Qué no promete esa linda pareja simbólica! "Hija de gringos puros... — como dice un personaje al final de la comedia — hijo de criollos puros... De ahí va a salir la raza fuerte del porvenir..."

Siempre que miró hacia el futuro, Sánchez fué optimista. *La Gringa,* fresca comedia sin literatura ni filosofías, es una obra optimista. En 1904, la crítica, enferma de literatura, no la comprendió. Sólo triunfó a los cinco años de estrenada, cuando en 1909 fué vuelta a llevar a la escena. Esta comedia y el drama que le siguió a los pocos meses, *Barranca Abajo,* son, a mi juicio, las creaciones de Sánchez, más completas y vigorosas. El veneno de la retórica que se infiltró en algunas obras posteriores y que también había penetrado en *M'hijo el dotor,* no las toca. Técnicamente, por la factura, son irreprochables. Ni rastro hay en ellas de los monólogos y apartes de *M'hijo el dotor.* Sánchez

no había nacido para desenmarañar el enredado ovillo de ciertas almas singulares y atormentadas; psicólogo simplista, no se avenía bien sino con las almas toscas y transparentes de la gente sencilla. Entre sus paisanos y sus colonos, sus chinas instintivas y sus dolientes gurisas, estaba más en su medio que junto a la dama adúltera o al refinado hiperestésico. Gente tosca y sencilla es la de *Barranca Abajo,* y muy real y punzante esa vulgar historia de despojo y deshonra. No hay nada inverosímil en este drama, según ahora se representa, (8) ni creo sea necesario, para abonar la desconcertante conducta del viejo Zoilo, recurrir a modelos extranjeros: al Giovanni de *Come le foglie,* que también vaga como sonámbulo por la escena, o al colega Crampton, de Hauptman, que también arroja de su casa a la propia familia. La semejanza de las situaciones, si acaso permite colegir una influencia, no prueba la falsedad del carácter del viejo Zoilo.

¿Qué dice ese viejo, de extraño y rebuscado, antes de matarse, que pueda parecernos imposible? Nada más que esto: "Agarran a un hombre sano, güeno,... honrao, trabajador, servicial,... lo des-

(8) En **Barranca Abajo**, tal como fué representada cuando se estrenó en 1905, Aniceto sorprendía a Zoilo, en momentos en que estaba por ahorcarse, escuchaba sus razones, se alejaba y no impedía el suicidio, intentado por segunda vez. Tal como ahora se representa, la escena es muy diversa. La primera tentativa no existe. Aquella primera redacción era inverosímil, y así lo señaló toda la crítica: la actual no. (Véase **Barranca abajo**, en la edición de **La Cultura Argentina**).

pojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonaos a juerza de sudor, del cariño de su familia que es su mejor consuelo, de su honra... canejo!... que es su reliquia, lo agarran, le retiran la consideración, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el apellido... y cuando ese disgraciao, cuando ese viejo Zoilo, cansao, deshecho, inútil pa todo, sin una esperanza, loco de vergüenza y de sufrimientos, resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo. No se mate, que la vida es güena! ¿Güena pa qué?''

Que la desesperación, que la turbación de su espíritu impidan absolutamente a un gaucho entrerriano o uruguayo expresarse de ese modo en trance semejante es asunto que ignoro si pueden afirmar o negar los sociólogos y estadígrafos; de mí diré que el hecho me parece muy verosímil.

Con *Barranca Abajo* cerró Sánchez el ciclo de sus obras rurales. Había pintado cómo se desmorona una familia campesina; en la obra que cronológicamente le siguió, *En familia,* había de pintar cómo se desmorona un hogar de la clase media. Ese drama de la perdición por el vicio y la miseria, lo reprodujo varias veces en diversos ambientes urbanos. *La pobre gente,* anterior a *Barranca Abajo, En familia, Los Muertos* y *Un buen negocio* desarrollan ese motivo; y entre *La pobre gente* y *Un buen negocio* la semejanza es aun mayor porque en ambas comedias la estrechez empuja a las pro-

tagonistas a venderse. El feliz y falso desenlace de la segunda comedia, donde el viejo sátiro que persigue a Ana María, se convierte improvisamente en su tutelar benefactor — en algo así como el Don Diego de *El sí de las niñas* — no modifica la similitud esencial. Zulema, en *La pobre gente,* Ana María, en *Un buen negocio,* cansadas de resistir, se rinden: a la miseria de los suyos prefieren la deshonra y el sacrificio de su amor.

Obra ciertamente más original que las comedias citadas es *Los Muertos,* crudo drama de orgía y de sangre, que no pasaría inadvertido en ningún repertorio. El primer acto, sobrio, claro, conmovedor; el segundo, audazmente brutal, inapreciable como cuadro de género; el tercero, sombrío, obsesionante en su atmósfera de borrachera y delito. Sabemos que Sánchez lo escribió en menos de cuarenta y ocho horas, y resulta fácil admitirlo. La concepción es sencillísima, el argumento ha sido arrancado a la vida cotidiana, y en ningún instante el autor ha procurado encubrir la repugnante desnudez del retrato con artificios y las galas del buen decir. Si su propósito fué presentar en su horrible fealdad, el vicio y la crápula, fotografiándolos sin retoques, lo consiguió con creces. La copia es fidelísima. Queda por discutir, sin embargo, si por tomar demasiado a la letra la fórmula que dice ser el arte reflejo de la vida, ese teatro que degenera en el detallismo fotográfico no contradice los principios elementales de la realización artística,

la cual es efecto de un trabajoso proceso de síntesis y depuración.

Con *Barranca Abajo* había cerrado el ciclo de su teatro de ambiente campesino; hasta *Los Muertos* apenas había traspasado los límites de la comedia de costumbres, salvo alguna indecisa incursión en el campo de las ideas morales; en sus últimas comedias: *El Pasado, Nuestros hijos* y *Los Derechos de la Salud*, intentó la alta comedia, a la vez de análisis psicológico y de tesis social.

El éxito de *El pasado* no fué el que se esperaba. Malogra la obra el tercer acto, que, falto de acción dramática, rompe con los dos anteriores, vivaces y vehementes, principalmente el segundo, uno de los más intensos que Sánchez haya escrito. Había asunto en la comedia para una hermosa obra: el antiguo pecado de la madre, el cual cierra al hijo, como una maldición, el camino del amor y del éxito; pero el autor no supo o no quiso dar un desenlace dramático al conflicto planteado entre el hijo y la madre. El hijo, vencido por el destino, pero sin ánimo para perdonar a la culpable, se elimina hoscamente, desterrándose, y la paz vuelve al hogar alterado. No hay progresión entre la atenaceadora tirantez del segundo acto y la blanda serenidad del tercero, en que todo termina como en el mejor de los mundos. Es natural que, cuando la noche del estreno cayó el telón sobre el tercer acto, el público, aunque se tratara de su autor predilecto, no pudiese mentir con aplausos su sorpresa y desilusión.

El Pasado contiene en germen una idea que Sánchez había de llevar a la escena, resueltamente dramatizada, seis meses después, en *Nuestros hijos.* La madre adúltera, cuya culpa fué causa del suicidio del esposo, tiene dos hijos: el menor, brusca y cruelmente herido, no perdona; el mayor ha perdonado. Este representa frente a su madre una fuerza nueva; a la moral de ella opone su moral. La culpable, a pesar de su condición de tal, se aferra al prejuicio y las convenciones sociales; el hijo se inspira en el sentimiento y el deber. La victoria es del segundo. La madre, ganada por el afecto, humilla su altivez y concluye por reconocer la legitimidad del hogar formado por el hijo al margen de las mezquinas preocupaciones de clase.

Al prejuicio que ata, *El Pasado* opone la vida que liberta; a las tiránicas exigencias sociales, los invencibles derechos del corazón. Lucha semejante se entabla en *Nuestros hijos,* alrededor de la deshonra de Mercedes Díaz, joven de la alta sociedad porteña. Mercedes, seducida por su novio, queda en cinta. La noticia se difunde, la chismografía trabaja y el escándalo estalla. Pero contra todos los que condenan a la pecadora, alguien se yergue a defenderla: su propio padre. Emancipado de prejuicios y sólo atento a la dicha de Mercedes, Díaz la justifica, y cuando ella se rehusa a casarse con el seductor, a quien ya no ama, la sostiene en su resolución. Por último, cuando su hijo Alfredo lo acusa de atentar contra el honor y el decoro de la familia, de un zarpazo echa abajo "el castillo

de naipes'' de ese honor: ¡Que le pregunte a su madre qué honor es ése! La señora de Díaz, en efecto, al igual de Rosario en *El Pasado,* fué infiel a su marido. Este no se ha suicidado: ha guardado celosamente las pruebas de la culpa, y llegado el momento, las arroja al rostro del hijo rebelde. La situación recuerda otra muy conocida de *Papá Lebonnard.*

Díaz hubiera muerto sin decir una palabra, él lo asegura, (¿por qué guardó, entonces, el paquete de cartas reveladoras?), si el caso de Mercedes no lo arrastra a descubrir el secreto. Desde ese instante el drama marcha a su conclusión.

—''¡Por qué no seguiste callando!'' — le reprocha su hijo. Y el padre: —¡Ese ha sido mi error! ¡Hablar!... Pero no lo hemos perdido todo... Alfredo! ¡Tú, oye, tú, Jorgelina!... Ya que somos dueños de la verdad, ¿por qué no edificamos sobre ella un nuevo hogar?...

Alfredo: ''¡Oh, no puede ser!... ¡Es tarde!... Además, hemos quedado sangrando!

El padre (después de una honda pausa, a Mecha): Vamos, Mercedes. Vamos los dos... no (aludiendo al niño que ha de nacer) vamos los tres a formar ese hogar con la verdad de nuestras vidas!''

Lo mismo sucede en *El Pasado.* Allí son la madre culpable y el hijo libertado del prejuicio social, quienes construyen el nuevo hogar ''con la verdad de sus vidas''; en *Nuestros hijos,* la muchacha seducida y su padre que la comprende y

disculpa. Y así como Alfredo, en *Nuestros hijos*, no puede allanarse a la solución que propone el padre, tampoco puede olvidar Ernesto, en *El Pasado*.

Pero ¿cuál es esa verdad que Díaz dice poseer? Si bien se mira, es el derecho del instinto. Los espíritus libres que anhelamos una humanidad mejor, emancipada de tanto absurdo prejuicio cuanto ahora la esclaviza, pensamos como Díaz, que a la mujer en cinta, sin entrar a averiguar los motivos que la indujeron a entregarse, se le debe protección y afecto, pues si ha infringido la ley social, ha obedecido a la ley humana, que es la ley de las leyes; sin embargo, debemos lamentar que la tesis nobilísima sustentada en *Nuestros hijos*: "la maternidad nunca es un delito" — sea en cierto modo rebajada por la dudosa conducta de quien debe justificarla con su ejemplo. Porque Mercedes, ardiente chiquilla, fácil a ceder a las tentaciones de la carne, ofuscada por las doctrinas de su padre convierte su común accidente que merece disculpa y nada más, en un motivo de glorificación de sí misma, y eso es demasiado. En buen hora séale perdonado su desliz, ya que no supo "dominar el estallido del instinto", pero no se propase hasta burlarse de su madre, calificándola despectivamente de "monumento de dignidad social agraviada", pues a Jorgelina le sobran razones cuando piensa que su hija "no ha hecho nada que merezca glorificación". Abrazaríamos la causa de Mercedes con más fervor, si su caída hubiese sido el fru-

to de la pasión desbordada antes que del liviano instinto.

Esta nota no es única en el teatro de Sánchez. Los derechos de la vida, llámese dicha, llámese amor, llámese necesidad, llámese instinto, siempre los puso por encima de cualquier otra obligación moral o social. Veremos que no es otra la idea central de *Los Derechos de la Salud.* Ninguna obligación moral o social debe someter a nadie a un yugo no consentido con alma y vida. La tesis es valiente: lástima que ninguno de sus sostenedores logre abonarla con su conducta. Cuando Jesusa, en *M'hijo el dotor,* pide a Julio una reparación, éste declama: "Mi moral es distinta de esa moral que anda por ahí... ¿Por qué voy a purgar, renunciando para siempre a todo lo más caro a mi existencia, un delito del que no soy culpable". Porque lo que pasó, "fué un accidente: ... tomé por amor lo que no era más que una vil manifestación del instinto!" Bien; Julio conoce la moral del placer; pero no la del deber y el sacrificio. Su egoismo es humano. En *Nuestros hijos,* Díaz desafía todos los convencionalismos, oponiéndose a la unión de su hija con el seductor. Pone la libertad y la dicha de Mercedes por encima del punto de honor y el descrédito social. Es valiente. Pero Mercedes no tiene carne de heroína. Magda, en *El Hogar,* de Sudermann, vale mucho más.

En *Los Derechos de la salud,* Roberto, el protagonista, junto a la misma cama en que se extingue la vida de su esposa, tísica, jadea su pasión carnal

por Renata, su cuñada. Porque él se lo ha dicho a su amigo el doctor Ramos: La salud, "madre egoísta del instinto creador, nos traza la ruta luminosa e inmutable y por ella va la caravana de peregrinos de lo eterno, y va y va, y marcha y marcha, sin detenerse un instante, sin volver los ojos una sola vez, sordos los oídos al clamor angustioso de los retardados y los exhaustos que va dejando en el camino, que nunca se vuelve a recorrer". ¿Quién simpatiza con este enfático apologista del instinto? A Roberto se le escucha con dolorosa simpatía cuando explica su caso afectivo y se limita a teorizarlo. Cuando, incapaz de piedad y sacrificio, desata su carne aullante, nos repugna.

¿Debemos pensar, pues, que su ética individualista llevaba a Sánchez a defender sin limitaciones, ni consideraciones, contra todo y contra todos, por encima de prejuicios ilegítimos lo mismo que de obligaciones legítimas, los sagrados derechos del yo, libre y soberano, con una sola finalidad, el goce? El Unico y su propiedad. ¿Stirner? ¿Nieztsche? ¿D'Annunzio? ¿Es *Los Derechos de la salud* un drama de tesis? ¿Hacía suyas el autor las teorías de Roberto o sólo quiso decirnos: así es la vida; aunque cruel, ésta es la verdad?

Recordemos: Sánchez era un enfermo, un vencido. ¿No será este drama un arranque de admirable abnegación? El no podía creerse un fuerte, un sano, un triunfador; sin embargo, su obra nos grita: Paso a los fuertes, a los sanos, a los que

triunfan; los débiles, los enfermos, los vencidos no realizan ningún destino.

Que así pensara, parece manifestarlo la última escena. Renata, después de contemplar un momento a Roberto dormido, "dominada, vencida por la ternura, languideciendo con sensualismo enfermizo, se deja caer en la silla, besa levemente a Roberto en la frente, reclina la cabeza y queda adormecida... Aparece la figura espectral de Luisa. Avanza hacia la ventana; descorre las cortinas y los cristales. La luz de un amanecer esplendente de primavera inunda la escena y llegan ampliamente los rumores del despertar de la naturaleza. Luisa contempla el espectáculo, respira a bocanadas y luego se vuelve hacia el sitio donde Roberto y Renata reposan, gobernando sus pasos con visible esfuerzo. Al llegar a ellos no puede más y cae desvanecida". Los culpables despiertan, sienten todo el horror de su crimen y piden perdón; pero Luisa sólo tiene para ellos estas dulces palabras: "Hijos míos... Estoy cansada. ¡Qué hermoso amanecer! Renata. Pónme una almohada. Así... Así!" Y se adormece. Tal vez ha muerto.

¿Ha comprendido y perdona? ¿Ella, *que está cansada,* deja que quienes no lo están, prosigan su camino? Ni lucha ni tragedia en este final: sólo una suprema comprensión y una amplia disculpa. Sánchez, un vencido, ¿declaraba acaso su conformidad con la derrota, por boca de Luisa, cuya figura doliente atraviesa la escena, nimbada de ternura?

El caso de psicología artística es curioso e interesante; pero la tesis, si la hay, inaceptable para nuestra mentalidad cristiana. Tal exaltación de los derechos de la sauld y del sexo sobre el dolor y la muerte, fué casi unánimemente condenada por la crítica, y el mismo público le opuso resistencia, visible aunque no declarada.

III

Sin embargo, en el teatro de este apologista del egoismo palpita una gran piedad por los vencidos. Piedad que se acrecienta, cuando se trata de niños o de mujeres. No se le puede acusar de árido e inhumano. Su visión era comúnmente pesimista, sombría. Su filosofía, fatalista. La ley es el dolor, parece decirnos. La culpa es de la sociedad, de la misma vida. El hombre no es malo. Perdonémoslo y compadezcámoslo. Los hombres son débiles, enfermos de la voluntad, engañados por los prejuicios, devorados por las pasiones, dominados por el instinto; pero no intrínsecamente malos. Examínense sus obras más amargas, *En familia* y *Los Muertos*, aquellas en que el autor parece haber perdido toda esperanza en los hombres, a quienes desprecia: todos degradados, envilecidos, cínicos, sin redención posible. En ellas se descubrirá seres extraviados, ninguno fundamentalmente perverso. Y más que extraviados, caídos, abrumados por un peso ilevantable.

Escuchemos cómo explica su situación un cínico empedernido Jorge, en la comedia *En familia*. Habla con su hijo Damián y su esposa Mercedes.

"*Jorge*:... Me metí en especulaciones arriesgadas, y me sucedió lo que a tantos. Quise levantar cabeza y no pude, y de ahí, barranca abajo...

Damián: Pero te has dejado derrotar de una manera bochornosa...

Jorge: ¿Qué podía hacer?

Damián: Pelear; luchar. Para un hombre, perder una fortuna no debe ser un contratiempo irreparable, amigo. Además, hay mil recursos en la vida... Si no son los negocios, es un empleo.

Jorge: ¿Y cuando ni eso se consigue?

Damián: Se agarra un pico, y a cavar tierra, ¡qué diablos!... No estamos tan viejos, ni tan débiles para no poder ganarse el pan decorosamente. Además, tú tenías la responsabilidad de toda esta familia, y no has debido permitir que descendiera a una miseria tan vergonzosa.

Jorge: ¡Oh!... Todo eso es muy bonito, muy noble, muy honrado; tu madre me lo ha dicho muchas veces también, pero no se puede realizar... ¡Cavar la tierra! Andá vos que no has tenido una pala en las manos, a ganarte la vida por inútil. Elegí el trabajo más fácil—¿cuál te diré?— el de changador. El señor don Jorge Acuña, resuelto a vivir decorosamente de su trabajo, tiene que empezar por llevar a su familia a la pieza más barata de un conventillo. Pregúntales a la señora de Acuña y a las distinguidas señoritas de Acuña, si están dispuestas a cambiar la miseria vergonzosa de esta casa por la pobreza honorable de la habitación

de un conventillo, o con quién se quedarían, entre el heroico padre changador, o el padre desgraciado, pechador y sinvergüenza, que las sostiene con el decoro y las apariencias. Andá; preguntales.

Mercedes: Lo que es yo de buena gana iría al conventillo.

Jorge: Tal vez fueses capaz de esa abnegación, pero ellos no. Y últimamente... ¡ni yo mismo! Sería una heroicidad superior a mis energías y no me equivocaría mucho al decir que nadie hay tan fuerte para realizarla. Convencete, Damián; son teorías bonitas, nada más, las tuyas. ¡¡Si habré tratado de reponerme inútilmente! Ahora ya ni me preocupo, porque sería perder el tiempo. Mi desconcepto es tan grande, y digo desconcepto, por no mortificarlos calificándome peor, que jamás podré alzarme de mi categoría de vividor profesional. (Pausa). Quedan algunos recursos... gente que no le conoce bien a uno y se deja sorprender... uno que otro viejo amigo y generoso... una tanteadita al treinta y seis colorado... En fin, lo bastante para ir tirando. ¿Que falta un día el puchero?... ¡Mañana quizá lo tengamos!... No hay criaturas en casa... Los grandes no lloran y capean el hambre con chistes. Y en cuanto a lo otro... —eso de la desvergüenza y la dignidad, y que sé yo... —la costumbre es una segunda naturaleza. Se nos ha formado el callo. (Pausa) Ahora, hijo mío, quedás autorizado para aplicar la palabrita que se te escapó hace un rato... ¿Cínico era, no?

Damián: Muchas gracias, papá. No me atrevería a insultarte, pero te desconozco.

Jorge: Lo creo.

Damián: ¿De modo que esto, a tu juicio no tiene remedio?

Jorge: Absolutamente. Constituímos nosotros, y es mucha la gente que nos acompaña, una clase social perfectamente definida, que entre sus muchos inconvenientes tiene el de que no se sale más de ella. *¡Lasciate ogni speranza!*"

Un crítico pretendió establecer cierta identidad entre la visión de la vida que acusa esta obra, y la de *El honor,* el mediocrísimo drama de Sudermann. No hay cosa menos cierta. Los personajes de *El honor* son inconscientes, carecen de sentido moral, no son capaces de apreciar sus actos; no comprenden el idioma de la dignidad, de la vergüenza, del sentimiento. Los personajes de *En familia,* aunque sin fuerzas para salirse del fango en que se hunden, lo ven. El miserable Jorge, el padre perdulario y jugador que burla la confianza de su hijo, robándolo y deshonrándolo, "siempre fué bueno y caballero", "no jugaba", "odiaba el juégo", "no bebía", era buen padre, pero la miseria lo echó a perder. "¡Si es un desgraciado más que otra cosa!", dice su mujer. En términos parecidos se expresa del haragán de su padre, Zulma, la heroína de *La pobre gente.* "... En el fondo no es malo el viejo"—dice—; pero también ahí "todo se vino barranca abajo". Exactamente. Cualquiera de esas

obras podría llamarse "Barranca Abajo". De cabeza. Sin remedio.

La misma fatalidad pesa sobre *Los Muertos,* sobre todos esos abúlicos, hundidos sin salvación posible, en el pantano de su miseria moral. Unicamente Lisandro, el protagonista, un instante, en el primer acto, anhela salvarse; los demás, o ignoran su abyección, o, como Amelia, retroceden impotentes ante el esfuerzo y el sacrificio. Por eso Lisandro, si abyecto, no es odioso. El instrumento de la fatalidad, en *En familia,* es el juego, la disipación, el derroche; en *Los Muertos,* el alcohol. Malos esos hombres no son. Al contrario, el autor nos dice por la boca beoda del protagonista, que son buenos. Los buenos no tienen carácter, no saben vivir, son inadaptables. "Yo tuve una mujer... y un hijo... un hijito así de grande y lo quería mucho... muchísimo... y ahora me pregunto, ¿por qué si los quería tanto les hice daño? ¿Por qué los abandoné y los maltraté, si tengo tan buen corazón?" Así habla Lisandro. Trivial filosofía de borracho, que no merece discutirse; pero filosofía terriblemente desesperada. ¿No es que Sánchez, también un abúlico, puso en estas tragedias de la fatalidad su propio corazón sangrante?

¡Pobre amigo! Interrogo sus obras para descubrir su íntimo pensamiento y me pierdo en una maraña de contradicciones. Quizá la lectura de sus artículos anarquistas nos diera la clave; pero, ¿quién los rastrea en el anónimo del periodismo?

En este momento me parece dialogar con él. Me dice:

—La vida es dolor. ¿Qué vale luchar contra lo inexorable? Resignémonos. Que los fuertes sigan su ruta, realicen su destino sin volver los ojos, sin detenerse a recoger las vanas quejas de los caídos. Que los muertos entierren a sus muertos. Y sobre todo, para realizar nuestro destino, debemos desasirnos de los prejuicios sociales, de los artificiosos lazos que atan y constriñen.

—No todo es prejuicio — oh filósofo —; también nos acogotan la miseria y la necesidad, nos esclavizan la maldad y el egoismo ajenos...

—Es cierto. La sociedad es mala. Aborrezco su hipocresía. Hay que meterle hacha.

—De acuerdo. Construiremos otra sobre la franqueza, la justicia, más estrecha solidaridad y cooperación, un sentido más inteligente de la vida. Pero la convivencia social impone obligaciones, exige sacrificios...

—¿Obligaciones, sacrificios para el individuo? ¿Despojarlo de su libertad, de su fuerza, de parte de su ser?

—Ciertamente. ¿Y la piedad y el deber acaso no atan?

—¡Oh, sí, la piedad es hermosa! Sobre el deber no he reflexionado...

IV

Así Sánchez fué elevando su teatro del particularismo regional a la esfera del arte de ideas, de significación humana, apartándose del naturalismo

que es un mero calco de la realidad no descargada de sus elementos accesorios e insignificantes, para construir elevadas piezas, de clásica sencillez, en que el ambiente y los personajes se definen por lo esencial y característico. Su ideología — que no salta al tuntún de una tesis a otra, como superficialmente podría creerse, sino que entronca en un pensamiento cardinal: la exaltación de la moral autonómica — es fácilmente vulnerable por la crítica y discusión. Su intención artística merece respeto. Se le había aplaudido como excelente costumbrista. Pero él ambicionó llevar a la escena algo más trascendental que los vulgares conflictos de intereses y pasiones, que dividen y oponen a las almas comunes; ambicionó remover ideas, plantear conflictos morales de carácter genérico, hacer del teatro, si no instrumento de propaganda, al menos instrumento de discusión. Ambición legítima que se mostró capaz de sustentar. En ninguna de sus últimas obras, hasta *Los derechos de la salud,* faltan las condiciones del gran teatro de ideas: la valiente franqueza en el pensamiento y la punzante eficacia dramática. En ellas el análisis descubre fallas, lagunas, contradicciones y cierto artificio en la manera de resolver los problemas o conflictos planteados; pero todas se imponen por la fuerza y la emoción de sus escenas culminantes. Sánchez era un hombre de teatro y en cada obra se superaba a sí mismo, en cuanto a la pericia escénica. Ahora compárese sus progresos con la brevedad de su carrera dramática: poco más de cua-

tro años, desde el estreno de *M'hijo el dotor* hasta el de *Los derechos de la salud;* piénsese que su obra entera "suma un total de treinta y cinco a cuarenta días de labor efectiva" — según calcula Joaquín de Vedia, y aquello que pudo ser argumento de censura se convertirá para el espíritu en motivo de asombro y esperanza. Esperanza defraudada. Sánchez, con seguridad, respondería sobradamente de sus promesas. Quien le impidió que cumpliera fué la muerte.

PUBLICACIONES DEL MISMO AUTOR

NUESTROS POETAS JÓVENES. — Revista crítica del actual movimiento poético argentino, 1 vol. 192 págs. Edición de **Nosotros**. Buenos Aires, 1912.

CRÍTICA Y POLÉMICA. — 1 vol. 224 págs. Edición de **Nosotros**. Buenos Aires, 1917.

PARINI O DE LA GLORIA, por Giacomo Leopardi. Traducción, prefacio y notas de Roberto F. Giusti. 1 vol. 60 págs. **El Convivio**. San José de Costa Rica, 1917.

ENRIQUE FEDERICO AMIEL en su DIARIO INTIMO 1 vol. 100 págs. Edición de **Nosotros**, 1919.

Dirección de la revista **Nosotros** (en colaboración con Alfredo A. Bianchi). Fundada en 1907. Tomos I al XXXVII. (En publicación).

LA

EDITORIAL JUSTICIA

publicará en pequeños y esmerados volúmenes de más de 64 páginas, estudios completos sobre los más grandes o característicos escritores del Plata.

Al presente, que inicia la serie, seguirán inmediatamente otros sobre

SARMIENTO, ANDRADE, OBLIGADO, EDUARDO GUTIERREZ, ALMAFUERTE, JOSÉ S. ALVAREZ (Fray Mocho), CARRIEGO, etc.

Pedidos a la

AGENCIA SUD-AMERICANA DE LIBROS
Libertad 543
Bs. As.

Talleres Gráficos "Cuneo", C. Pellegrini 677. Bs. As.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PQ
8519
S4Z67

Giusti, Roberto Fernando
Florencio Sanchez